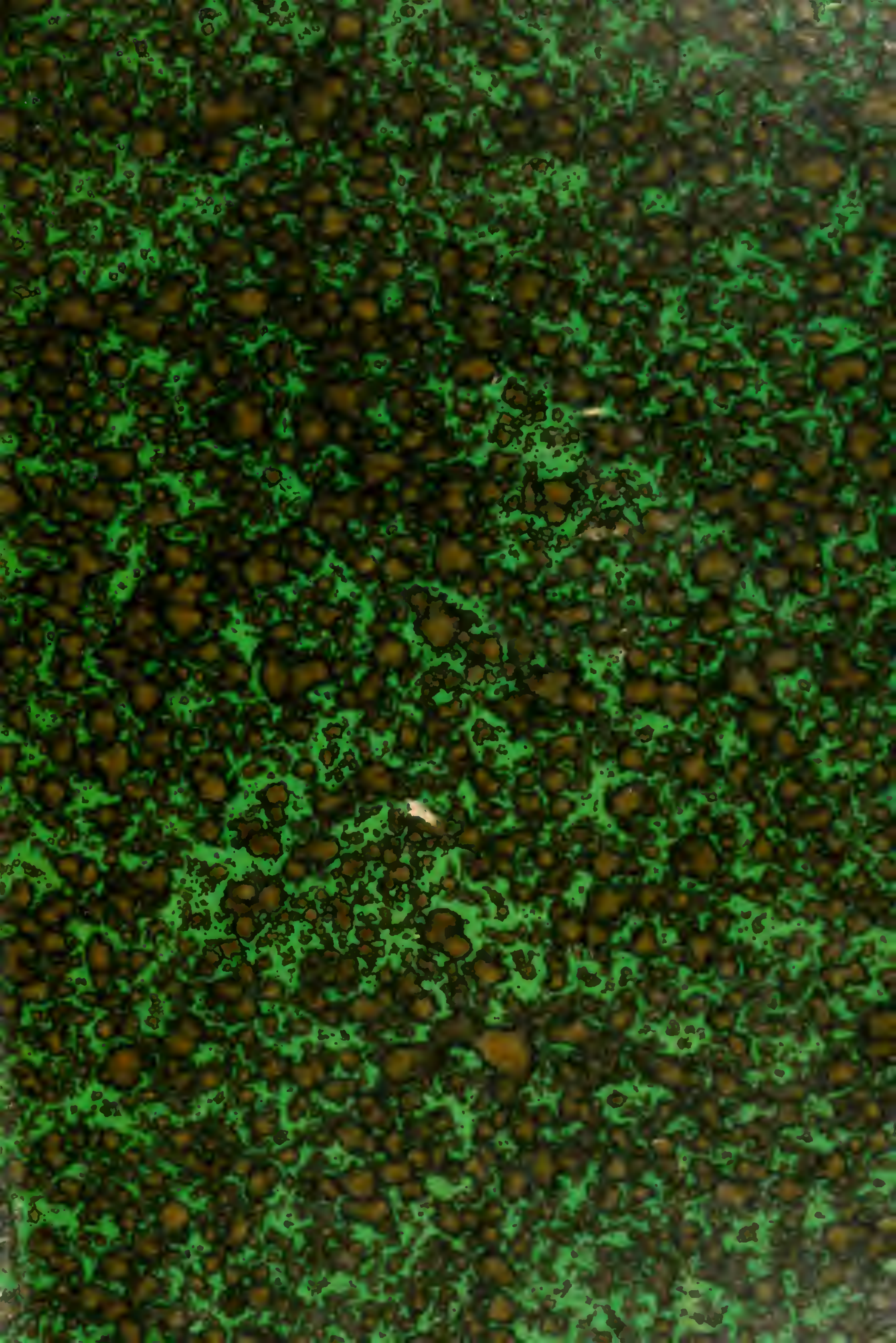








KUNSTGEWERBEBLATT

REDAKTEUR: FRITZ HELLWAG IN BERLIN-ZEHLENDORF

NEUE FOLGE

ZWEIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1911



Inhalt des zweiundzwanzigsten Jahrgangs

Größere Aufsätze und Kritiken

(Die mit * bezeichneten Artikel sind illustriert)

Sprechsaal für die Leser

Kunstgewerbliche Rundschau

Bücherbesprechungen und Zitate

Verzeichnis der Abbildungen

Außenarchitektur





ALBIN MÜLLER, DARMSTADT — HAUS BLÄSING IN SEEHEIM AN DER BERGSTRASSE

AUF DEM WEGE ZUR BÜRGERLICHEN KULTUR

EINES der wichtigsten Anzeichen, daß wir uns auf dem Wege zu einer neuen bürgerlichen Kultur befinden, ist das Erwachen der Städte. Die Städteverwaltungen haben die Zügel, die nicht nur das innere, sondern auch das äußere Stadtgebilde regieren sollen und den Fürstenhänden im Laufe der Zeit langsam entglitten waren, wieder an sich genommen. Sie haben erkannt, daß in den vielen Jahren des führerlosen Interregnums, während dessen die Städte, wenigstens äußerlich, wild aufwuchsen und der Willkür gewinnsüchtiger Spekulanten preisgegeben waren, viel gesündigt worden sei. ▫

▫ Das deutsche Bürgertum, als dessen natürliche Vertretung die Städte anzusehen sind, besinnt sich damit auf seine persönlichste Aufgabe. Waren doch in früheren Jahrhunderten die Handelsleute und Künstler, die Zünfte und Handwerker, also die ursprünglichen Bürger, in erster Linie zum selbständigen Stadtregiment berufen und ihrem emsigen und einmütigen Fleiße entsprang die hohe, nie wieder erreichte Blüte der städtischen Kultur. Formal war der Anteil dieser Kreise an der Bestimmung der Stadtgeschehens bis in unsere Zeit wohl immer noch vorhanden, doch wurde er, als eine von oben diktierte und gegängelte Pflicht, nur mehr oder weniger mechanisch und ohne wahren Zusammenhang erfüllt. Denn produktiv kann eine Pflichterfüllung nur dann sein, wenn ihre Vorbedingungen und ihre Notwendigkeit innerlich erlebt wurden und man sie freiwillig ausübt. Dieser Zeitpunkt der persönlichen Belebung städtischer Kulturarbeit scheint jetzt gekommen zu sein, und die lautesten und erfolgreichsten Weckrufer sind unsere Künstler. ▫

▫ Ihnen ist es gelungen, das Bürgertum davon zu überzeugen, daß die Stadt nicht eine unvermeidliche Anhäufung von Einzelansiedelungen, die man allein mit polizeilichen und verwaltungstechnischen Maßregeln zusammen und in Ordnung halten kann, sei, sondern gewissermaßen den Generalnenner darstellen muß, in dem jeder Einzelne nicht nur körperlich, sondern auch ästhetisch und wirtschaftlich restlos aufgehen kann. Erst dann, wenn diese Einheit gefunden sein wird, können wir zu einer geistigen und ästhetischen Ökonomie gelangen; erst auf dieser gemeinsamen Basis wird es dem einzelnen möglich werden, seine besonderen Eigenschaften, seine persönliche Individualität wirklich fruchtbringend zu entwickeln. ▫



ALBIN MÜLLER, EMPFANGSZIMMER — AUSSTELLUNG KELLER & REINER, BERLIN

▫ Das Bemühen, diese Einheit zu finden, gibt sich schon in vielen neuen Maßnahmen zur Schaffung eines vernünftigen und schönen Stadtbildes kund. Das äußere Stadtbild gehört nämlich uns allen und ist das Heim der Allgemeinheit und eines jeden; auf seine Gestaltung besitzt die Allgemeinheit und jeder befähigte Bürger ein unbestreitbares Anrecht. ▫

▫ Zunächst sind es die neutralen Plätze, die öffentlichen Gärten, Friedhöfe, Theater und Ausstellungshallen, in denen der künstlerische Wille der Allgemeinheit sich zum Ausdruck bringen wird. Allenthalben sind Männer durch Auslese oder im öffentlichen Wettbewerbe gefunden worden, die den Blick aufs Ganze gerichtet halten und das Stadtgebilde, als den Lebensausdruck der Allgemeinheit, künstlerisch und seelisch intensiv empfunden haben.

▫ Ihr zusammenfassendes, einigendes, künstlerisches Streben erkennt man am deutlichsten in den Schöpfungen der neueren Architektur, und die Baukunst umschließt und einigt wieder alle anderen Künste. Aber nicht so, daß »das Kunstgewerbe in des Architekten Faust gehöre«, wie ein Stilbaurat kürzlich forderte, sondern indem alle Künste wieder in architektonischem Geiste schaffen und sich so von selbst dem Bauwerk überall selbstverständlich einfügen. Also indem die Architektur wieder der Generalnenner wird, in dem alle Künste restlos aufgehen können, um auf dieser ökonomischen Basis die Kraft zur Entwicklung ihrer individuellen Schönheit wiederzufinden. Dies mag nicht allein für die bildenden Künste, sondern gewissermaßen auch für die Musik und für die Schauspielkunst seine Geltung haben. Und man kann, weiter ausschauend, sagen, daß der Architektur erst dann ihre höchste, monumentalste Aufgabe erwachsen wird, wenn das Volk seine religiöse (nicht kirchliche) Einheit wiedergefunden haben wird und die Baukünstler in den Gebäuden des öffentlichen Kults diesen Brunnen reinsten, menschlichen Gehaltes künstlerisch ausschöpfen dürfen. Mögen wir noch weit davon entfernt sein, so muß doch den Künsten dieses Ziel als der stärkste Ausdruck des menschlichen Lebens immer vor Augen bleiben. Solche vor dem Bildungsphilisterium zu schützende Intuition ist für den, der ernstlich suchen will, in den Werken unserer besten Künstler schon jetzt zu finden, mag auch das Ringen nach Ausdruck noch oft ästhetische Unzulänglichkeiten zeitigen. Man darf also auf das Erwachen und Erstarken des neuen bürgerlichen Kulturbewußtseins die größten Hoffnungen setzen und mit Vertrauen seiner Förderung die besten Kräfte widmen. *F. H.*



ALBIN MÜLLER, WOHNZIMMER — AUSSTELLUNG KELLER & REINER, BERLIN

ALBIN MÜLLER IN DARMSTADT

BEI der Betrachtung von Arbeiten Albin Müllers habe ich immer das Empfinden, daß in diesem Künstler ein zehrender Ehrgeiz brenne, der aber mit dem besten künstlerischen Können genährt werde. Eine Drangabe der ganzen schöpferischen Kraft, selbst an den unscheinbarsten Gegenstand, macht mir seine Werke so sympathisch, daß ich ihnen selbst dann, wenn sie ungleich gerieten, eine hohe Achtung nicht versagen kann. Meist aber gelingt es dem Künstler ja, das auszusprechen, was er empfand, denn er hat sich und seine Nerven in ganz ungewöhnlichem Grade in der Gewalt. Diese bedeutende Selbstdisziplin gestattet ihm denn auch eine Produktivität, die manchen anderen unrettbar seicht werden ließe. In der Darmstädter Ausstellung des Jahres 1908 hat Albin Müller ungefähr die Hälfte aller ausgestellten Räume, und das war eine nicht geringe Anzahl, allein entworfen und ihre Ausführung überwacht. Trotz dieser großen Aufgabe hielten alle Räume ein respektables Niveau und erreichten zum Teil, wie z. B. das Musikzimmer, eine bedeutende künstlerische Höhe.

Mit dieser willensstarken Durchführung der gestellten Aufgabe verbindet sich ein strenges Innehalten des künstlerischen Themas. Dessen Grenzen werden nicht überschritten oder pathetisch erweitert, wohl aber werden sie fast immer bis zu dem ihm zukommenden Grade belebt. Ja, zuweilen enthalten die Schöpfungen so viel straff gebändigte Wucht, daß man bei ihnen von einer, wenn auch etwas starren Monumentalität sprechen darf. Beim Anfüllen des Gegenstandes mit geistigem Gehalte kommt dem Künstler seine gute Materialkenntnis sehr zu statten. Er weiß zuverlässig zu ermessen, welche Form, welche Konstruktion und welchen Inhalt er dem gewählten Material, ich möchte sagen: anvertrauen darf, um es in seiner eigenen und nicht wo anders erborgten Schönheit wirken zu lassen. Ganz besonders für das Holz hat Albin Müller ein intensives Empfinden, aber auch in Stein, Eisen und Messing, wie in edlem Metall sind ihm viele sichere Treffer gelungen. Und niemals, das verdient besonders hervorgehoben zu werden, sind seine Arbeiten selbstgefällige Prunkstücke, sondern sie erfüllen in sachlichster Weise ihren ihnen angemessenen Zweck.

Man kann sich wohl denken, daß Industrielle und Handwerker mit einem Künstler, der sich derart seinem Werke zu geben versteht, gern arbeiten, und daß sie selbst gut dabei fahren, wenn auch von ihnen wohl eine ähnliche Hingabe erfordert wird. Denn die Sachlichkeit der Schöpfung wird unnötige Herstellungskosten vermeiden, und die ruhige Zweckmäßigkeit kann die Verkäuflichkeit der Gegenstände nur erhöhen. In der Tat ist dem Künstler auch die dauernde Belebung mancher Industriezweige mit künstlerischen Gedanken, wie z. B. der Kleinkunst in Gußeisen und Serpentinstein, geglückt.

Die künstlerische Eigenart Albin Müllers spricht sich mir in einer freundlichen Strenge, die das Leben eher schwer als leicht nimmt, aber nach überstandenen Kämpfen immer wieder zu einer Stärkung des Idealismus geneigt, aus, und ich glaube, daß dies zu dem vorher Gesagten stimmen kann.

FRITZ HELLWAG



ALBIN MÜLLER, JUNGGESELLENZIMMER — AUSSTELLUNG KELLER & REINER, BERLIN

AUSSTELLUNG BADISCHER VOLKSKUNST IN KARLSRUHE

DER Badische Kunstgewerbeverein hat aus Anlaß der Silberhochzeit des Großherzogspaares eine Ausstellung heimischer Volkskunst veranstaltet, welche im Juli d. J. eröffnet wurde und bis Ende Oktober dauert. Ihren Hauptinhalt bilden die Erzeugnisse alter badischer Volkskunst aus dem 17., 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Zu dem vorhandenen Bestand des Großh. Kunstgewerbemuseums, in welchem die Ausstellung untergebracht ist, kam die ehemalige Schwarzwaldsammlung des Fabrikdirektors Spiegelhalter in Lenzkirch, jetzt Eigentum der Großh. Sammlungen für Altertums- und Völkerkunde in Karlsruhe, ferner Beiträge aus verschiedenen städtischen Sammlungen und zahlreiche Werke aus privatem Besitz. Eine kleinere Abteilung enthält Zusammenstellungen neuerer Volkskunst und außerdem Werke, welche Künstler und Kunsthandwerker für das Volk und in seinem Sinne geschaffen haben. ▫

▫ Unsere Volkskunst läßt in ihrer Entwicklungsgeschichte zwei Stufen klar erkennen: die reine Bauernkunst und die ländliche Handwerkerkunst. Das Bauernhaus ist der Ausgangs- und Mittelpunkt der alten Volkskunst; hier hat sie frühzeitig ganz bestimmte, vom Bedürfnis und Boden ab-[illegible] Typen geschaffen Als bedeutsamste treten in unserem Lande hervor das malerische Schwarzwaldhaus mit sämtlichen Räumen unter einem mächtigen Schindel- oder Strohdach und die fränkische Hofanlage in der Rheinebene und im ganzen nördlichen Teil des Landes, bei der die Wohn- und die einzelnen Wirtschaftsräume in gesonderten Gebäuden um einen Hof liegen. Für die Ausstellung mußte das Haus, das dem Ganzen den Zusammenhang gibt, leider ausscheiden. Dagegen ist die Raumkunst durch Wohn- und Wirtsstuben, eine Küche und eine Uhrmacherwerkstätte vom Schwarzwald vertreten. Die Wände und Decken der Stuben sind getäfelt, das dazu verwendete Tannen- oder Kiefernholz ist entweder in der Naturfarbe gelassen oder bemalt. Der älteste unter diesen Räumen ist eine Bauernwirtsstube aus Buchenberg bei Villingen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts; die großen, fast quadratischen Tafeln der Decke sind durch kräftige Stäbe getrennt, die in ihrer Profilierung noch an gotische Rippen erinnern, ebenso wie die Vierpässe in ihrer Mitte an das gotische Maßwerk. Dem 17. Jahrhundert gehört eine getäfelte Wohnstube aus Öhlinsweiler im badischen Oberland mit breiten niedrigen Fenstern und Butzenscheiben an; die Felder der geschmackvoll eingeteilten Decke sind mit stern- und rautenförmigen Einlagen geschmückt. Bei



ALBIN MÜLLER, TOCHTERZIMMER — AUSSTELLUNG KELLER & REINER, BERLIN



ALBIN MÜLLER, SCHLAFZIMMER — AUSSTELLUNG KELLER & REINER, BERLIN

einer kleinen Wohnstube aus Rippoldsried bei Grafenhausen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind auf die Felder der Wandtäfelung Nischen mit reicher Barockumrahmung und in diese verschnörkelte Vasen mit naturalistischen Blumensträußen gemalt, ähnlich auf die Deckenfelder flache Bildtafeln mit Gartenblumenzweigen, von dem Dorfkünstler flott und frisch hingesetzt. Dasselbe gilt von den naiven landschaftlichen Darstellungen im oberen Wandfriese einer Stube aus Bachheim aus dem 18. Jahrhundert. Die Küche und Uhrmacherwerkstätte enthalten noch die vollständige alte Einrichtung. ▫

▫ Die ländliche Handwerkerkunst, welche seit dem frühen Mittelalter aus der Bauernkunst hervorgewachsen ist und sie erweitert und ergänzt hat, ist vertreten durch zahlreiche Möbel, Spinnräder und Uhren, Töpfereien, Zinngeschirre und Gläser, Grabkreuze und Wirtsschilder, Zunftladen, Zunftzeichen und viele andere Geräte und Bedarfformen des täglichen Lebens. Nicht alles kann schlechthin vorbildlich sein; auch einzelne geringere Werke haben sich eingefunden, da nicht jedes zur Ausstellung gegebene Stück vorher in Augenschein genommen werden konnte. Wer aber mit offenem Sinn diesen durchweg mit Fleiß und Hingebung geschaffenen Werken gegenübertritt, wird viele Beispiele praktischer Geschicklichkeit und des guten Geschmacks unserer Dorfhandwerker finden. ▫

▫ Die schwierige Aufgabe der Anordnung einer so großen Menge von Einzelgegenständen ist so gelöst worden, daß dieselben teils inhaltlich zusammengestellt wurden, wie die Uhren, Grabkreuze, Trachten usw., oder es sind örtliche Gruppen gebildet, welche die Erzeugnisse einzelner Gebiete zusammenfassen und vor dem Auge anziehende Bilder vergangenen Lebens unserer Vorfahren vom Bodensee bis an den Main erstehen lassen. Dabei bemerkt man, daß im Gegensatz zum badischen Oberland die Rheinebene und das ganze Unterland auch in früheren Zeiten verhältnismäßig arm waren an Erzeugnissen der Volkskunst. Diese verkehrsreichen Gebiete standen stets unter dem allzu mächtigen Einflusse der städtischen Kultur und Kunst.

▫ Den bestimmenden Eindruck der letztgenannten Gruppen geben die Möbel, insbesondere die Schränke, Himmelbettladen, Wiegen und Truhen. Man kann zwei Hauptgruppen unterscheiden: in den oberen Landesgegenden und besonders auf dem Schwarzwald, wo vorzugsweise Tannenholz zur Verfügung steht, überwiegen die einfachen bäuerlichen Formen mit mehr oder weniger bunter Bemalung, die sogenannten Kistenmöbel. In der Rheinebene und im Odenwald sind sie infolge des eben erwähnten Einflusses reicher gegliedert, sozusagen architektonischer gestaltet, dabei die Ornamente in einer Art Kerbschnitttechnik aus der Hartholzfläche herausgehoben, oder einzelne bedeutsame Punkte durch hervortretende, spärliche Schnitzereien ausgezeichnet. Der Schmuck ist meist der heimischen Pflanzenwelt entnommen, wo die Lieblingsblumen des Landbewohners, die Rosen, Nelken, Tulpen usw. in naturalistischer Auffassung überaus häufig vorkommen, denen sich aber auch, besonders im 18. Jahrhundert, vielfach



ALBIN MÜLLER, ESSZIMMER — AUSSTELLUNG KELLER & REINER, BERLIN

Stilornamente beigesellen, oft in reizender Vermischung mit den bunten Blumen. So ist ein reich bemalter Schrank aus Waldkirch verziert, dabei die Türfüllungen gar mit biblischen Darstellungen geschmückt, so ein ähnlicher Schrank aus Stockach mit Landschaftsbildern auf den Türfeldern. Nur Blumenschmuck zeigen fünf aus derselben Werkstatt, aber zu verschiedenen Zeiten hervorgegangene Schränke vom hohen Schwarzwald, an denen man auch das zähe Festhalten der aus der Stilkunst übernommenen Formen, wie hier der Rokokoschnörkel an den Aufsätzen, beobachten kann. Aus der zweiten Gruppe seien hervorgehoben: ein Schrank von Tauberbischofsheim mit kräftiger Betonung von Gesimse und Sockel, lisenenartigen Rändern an der Vorderseite, denen barocke Säulchen auf derben Maskenkonsolen vorgesetzt sind, und blättergeschmückten Auflagen auf den Türmitten; ferner drei Schränke aus Siegelsbach bei Neckarbischofsheim mit kräftigen Barockvoluten als Gesimsabschluß und geschnitzten Blumen und Vögeln auf den Türfüllungen. — Die altertümlichen Bettladen mit ihrem auf Säulchen oder Pfosten ruhenden flachen oder in der Mitte vertieften »Himmel« verleihen einzelnen Gruppen einen besonderen Reiz; sie sind entweder ganz bemalt, wie die mit Tulpen, Rokokoschnörkeln, Engelköpfen und Heiligenfiguren ganz naiv gezierte aus Jestetten, oder es sind nur die innere Kopfseite und äußere Fußseite hervorgehoben, wie bei einer Himmelbettlade aus Villingen, mit Blumensträußen innerhalb reicher Umrahmungen. Besondere Beachtung verdienen dann die zahlreichen Stühle, insbesondere die eigentlichen Bauernstühle mit dem trapezförmigen Sitzbrett, den gespreizten Beinen und der mehr oder weniger reich gebildeten Rücklehne, die der einzige Träger des Schmuckes ist. Am häufigsten ist sie aus einem Brettstück geschnitten und will dann nur durch die eigenartige Umrißform wirken oder es sind außerdem auf der Vorderseite ganz flach gehaltene Bandverschlingungen, sich ringelnde Schlangen, Doppeladler usw. angebracht. Weniger zweckdienlich sind diejenigen Bauernstühle, deren Brettlehnen auf der Vorderseite mit kräftigem Relief geschmückt sind, wie einige mit ausdrucksvollen Masken oder flottem Barock- und Rokokorankenwerk besetzten der Ausstellung. Oft ist die Rücklehne auch als trapezförmiger Rahmen gebildet, und die eingelassenen zierlichen Füllungen bringen dann Mannigfaltigkeit und Schmuck. Auch auf die ehemals so wertgeschätzte und liebevoll durchgebildete Wiege darf hingewiesen werden, die in unsern Tagen fast ganz durch den Kinderwagen verdrängt worden ist, besonders auf eine ganz in Drechslerarbeit gefertigte, mit reichgegliedertem und bemaltem Stabwerk aus den städtischen Sammlungen in Freiburg i. Br. Aus weinbautreibenden Gegenden (Wertheim, der Ortenau, dem Breisgau) sind Faßböden mit eingeschnittenen Ornamenten und Inschriften und insbesondere originelle Faßriegel ausgestellt, letztere von den Küfergesellen selbst in urwüchsiger Schnitzerei als

liegende menschliche Figur, Delphin usw. ausgeführt. Ein Seitenstück dazu bilden die derben Kleienkotzer (Mühlenköpfe) vom Oberland, welche oft recht lebendig den entsprechenden Naturvorgang andeuten. Fast überzierliche Schnitzereien zeigen dagegen die Modelle für Lebkuchenbäckerei aus Wertheim und anderen Gegenden, von den Bäckern oft selbst gefertigt. ▫

▫ Alte Bauerntöpfereien findet man in allen Gruppen der Ausstellung, ein Beweis dafür, daß die volkstümliche Töpferei, dank den überall vorkommenden guten Tonlagern, recht verbreitet war. Manche haben ausgesprochene Eigenart, wie die Erzeugnisse verschiedener Hafnerwerkstätten des Schwarzwaldes oder die Spruchschüsseln von Sonderrieth (Wertheim), andere erscheinen in den althergebrachten und auch sonst überall vorkommenden Formen. ▫

▫ Einen Glanzpunkt der Ausstellung bilden die alten Durlacher Fayencen, Erzeugnisse der von 1723—1840 daselbst bestandenen Fabrik. Obwohl wegen ihrer Zinnglasur und Maltechnik eigentlich zu den Kunsttöpfereien gehörig, sind sie doch in ihrer einfachen Formgebung und volkstümlichen Bemalung so sehr den Bedürfnissen und dem Geschmack des kleinen Mannes und der engeren Heimat angepaßt, daß sie in einer badischen Volkskunstausstellung nicht fehlen dürfen. Es sind meist Weinkrüge und Teller, die auf Bestellung als Neujahrs- oder Hochzeitsgeschenke angefertigt wurden, mit dem Namen und Standeszeichen oder der Darstellung des Beschenkten bei seiner Arbeit, umgeben von einer Rokokokartusche oder einem Kranz, daneben mit Sinnsprüchen, bunten Blumensträußen oder Streublümchen geschmückt. Verwandt mit diesen sind die in kleineren Zusammenstellungen vorhandenen Mosbacher Fayencen, welche jedoch größeren Formenreichtum, dafür aber nicht die treuherzigen Darstellungen aufweisen, welche den Durlacher Fayencen ihren besonderen Reiz verleihen. ▫

▫ Auf dem Schwarzwald war die Glasmacherei seit uralter Zeit heimisch, wegen verschiedener Ursachen ist sie jedoch gegen Ende des vorigen Jahrhunderts eingestellt worden. Von ihren Erzeugnissen ist eine größere Sammlung von Gebrauchs- und Ziergläsern ausgestellt, letztere farbig bemalt oder geschliffen, unter ihnen die oft eigenartig geformten Hochzeitsgläser bemerkenswert. Dort wurden im 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch zahlreiche Unterglasmalereien erstellt, meist Heiligenbilder zur Ausschmückung des Herrgottswinkels in der Bauernstube, Weihebilder für Kirchen und Kapellen, sowie Bildnisse für Wandschmuck; zu den letzten Erzeugnissen dieser auf niedriger Stufe gebliebenen Kunstübung, die in der Mitte des vorigen Jahrhunderts ganz eingegangen ist, gehören in der ausgestellten Sammlung mehrere Bildnisse des jugendlichen Großherzogs Friedrich I. und der Großherzogin Luise. — Ein wichtiger Zweig der alten badischen Volkskunst war die bäuerliche Uhrmacherei auf dem Schwarzwald, die dann bekanntlich in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts zum modernen Fabrikbetrieb übergegangen und Weltindustrie geworden ist. Sie ist mit charakteristischen Stücken von 1700 bis 1850 vertreten, von der einfachsten Holzuhr bis zur kunstreich zusammengesetzten Spieluhr. ▫

▫ Daß das Zinngeschirr in den vergangenen Jahrhunderten auch in unseren Bauernhäusern überall Verbreitung gefunden hat, erkennt man an den größeren und kleineren Sammlungen aus allen Gegenden des Landes; als markantestes Stück dieses alten Bauernzinns ist ein prismatischer oder runder Weinkrug mit einschraubbarem Deckel und darüber aufragendem rundem Griffhenkel zu bezeichnen, oft mit geometrischen oder Pflanzenornament geschmückt, dessen Umrisse punkt- oder linienartig eingegraben sind. Häufig sind auch Humpen und Kannen, letztere oft mit gewundenen Rippen versehen, namentlich aber Schüsseln und Teller. Das Zinn ist im vorigen Jahrhundert durch die billigeren Töpfereien allmählig verdrängt worden.

▫ Zu den anziehendsten Werken der alten Volkskunst gehören die schmiedeeisernen Grabkreuze, die wahrscheinlich erst vom 16. Jahrhundert an in Süddeutschland Ver-



Albin Müller, Schrank in Wohnzimmer — Ausstellung Keller & Reiner, Berlin

breitung fanden. Die Ausstellung enthält eine ganze Reihe badischer Kreuze aus den letzten drei Jahrhunderten, die nicht allein Zeugnis ablegen von der großen Geschicklichkeit unserer Dorfschmiede, sondern auch den Wandel im Geschmack und Stil deutlich erkennen lassen. Der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gehört das älteste der vorhandenen Kreuze mit rechteckigem Schriftkästchen über der Kreuzmitte und reinem Spiralornament aus Rundeisen zwischen den Ecken der vier Kreuzarme an; dem untern Teil des Kreuzstammes ist ein langes sägeförmiges Blatt vorgelegt, das noch ganz gotische Bildung hat. Bedeutender sind die dem 18. Jahrhundert angehörigen Kreuze, bei denen erst barocke Einzelheiten sich bemerkbar machen, unter ihnen ein besonders reich gebildetes Stück aus Unteruhldingen bei Meersburg mit herzförmigem Schild und sehr bewegtem Rankenwerk. Ein Rokokokreuz aus Engen hat so reiches Rankenwerk, daß die Kreuzform fast verloren geht; ein anderes einfacheres mit langgezogenen Blättern in den Ecken zwischen Rankenvoluten zeigt als Bekrönung den Auferstandenen auf Wolken thronend. Bei den Empirekreuzen kommt die Kreuzform selbst wieder mehr zur Geltung, während im 18. Jahrhundert das Beiwerk oft allzu sehr überwuchert hat. Von der Mitte des 19. Jahrhunderts an werden diese schönen Kunstwerke von unsern Friedhöfen durch die billigen, aber rohen und geschmacklosen Gußeisenkreuze verdrängt. Hervorragend sind auch die vom Dorfschmied hergestellten Wirtsschilde und Herbergszeichen der verschiedenen Zünfte, unter ihnen besonders ein Rokokoschild (Kreuz) von Tauberbischofsheim und ein anderer (Löwe) von Emmendingen durch ihre reichgebildeten Träger ausgezeichnet. ▫



Albin Müller, Möbel in dem Empfangszimmer — Ausstellung Keller & Reiner, Berlin

▫ Ein wichtiger Bestandteil unserer alten Volkskunst war die Tracht. Für die Ausbildung mannigfaltiger Trachten waren die abgelegenen Gegenden des Schwarzwaldes ein besonders günstiger Boden und dort haben sie sich auch bis auf den heutigen Tag erhalten, wenn sie auch seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts sehr zurückgegangen sind. Auch die in der letzten Zeit entstandenen Trachtenvereine haben diesen Rückgang nicht wesentlich aufzuhalten vermocht. Von den alten badischen Landestrachten sind die wichtigeren in einer trefflichen Zusammenstellung vereinigt. Fast überreich erscheint unter ihnen die blumenbesäte Frauentracht vom Taubergrund in den Farben gelb, rot und grün auf blauem Seidenstoff, der Mann mit gelber Lederhose, roter Weste mit großen, kugelförmigen, dichtgedrängten Silberknöpfen und kurzer schwarzer Samtjacke. Kräftiger und zweckentsprechender sind die Schwarzwaldtrachten, bei welchen nur einzelne Teile durch Stickerei hervorgehoben sind; so ist die Gutacher Tracht dunkel gehalten und nur das gestickte Mieder und die gestickte Weste, bei den Mädchen und Frauen auch die Strohhüte mit den roten und schwarzen Kugeln bringen eine lebhaftere farbige Note dazu. Andere sind farbenreicher, wie die Simonswälder und Schappacher Tracht und durch den häufig vorkommenden Hängekettenschmuck, bei der Braut insbesondere durch die Schäppel, die wie ein großer Feldblumenstrauß auf dem Kopfe sitzt, wird die Wirkung noch gesteigert. Die Kopfbedeckungen sind überhaupt sehr zahlreich und mannigfaltig vertreten. Hervorgehoben seien u. a. die enganliegenden goldgestickten Hauben aus dem Kinzigtal, die Radhauben von den Bodenseegegenden, die Banderkappen vom hohen Schwarzwald mit den hinten fast senkrecht emporstehenden flachen Kappenböden. Diese letzteren sind reizende kleine Kunstwerke, welche meist von Frauen und Töchtern der Landwirte hergestellt werden. Auf dunklen Samt sticken sie mit Silber- oder Goldfaden kleine Pflanzenzweige mit Blättern, Blumen und Früchten, welche oft reich verschlungen, aber klar in der Anordnung und dekorativ sehr wirkungsvoll sind. Von der Stilkunst völlig unbeeinflußt, haben diese Stickereien den Charakter echter Volkskunst bis auf den heutigen Tag bewahrt. [illegible] sondere Beachtung verdient [illegible] Bauernschmuck, außer den erwähnten [illegible] die prächtigen Gürtelschließen, [illegible], [illegible] und Silberknöpfe. ▫



ALBIN MÜLLER, HERRENZIMMER W. M., MAGDEBURG AUSFÜHRUNG TH. ENCKE, MAGDEBURG



ALBIN MÜLLER, HERRENZIMMER W. M., MAGDEBURG — AUSFÜHRUNG TH. ENCKE, MAGDEBURG







ALBIN MÜLLER IN DARMSTADT

▫ LINKS: ▫

LICHTKÖRPER FÜR EIN KINDERZIMMER AUSFÜHRUNG: SPRING & SOHN, BERLIN

REFLEKTOR - BELEUCHTUNGS - KÖRPER FÜR DEN MUSIKSAAL ▫ AUSFÜHRUNG: GASAPPARAT- UND GUSSWERK, MAINZ

▫ RECHTS: ▫

BELEUCHTUNGSKÖRPER ▫ AUSFÜHR: ▫ SPRING & SOHN, BERLIN ▫

NACHLESE VON DER WELTAUSSTELLUNG BRÜSSEL

VON OTTO SCHULZE-ELBERFELD

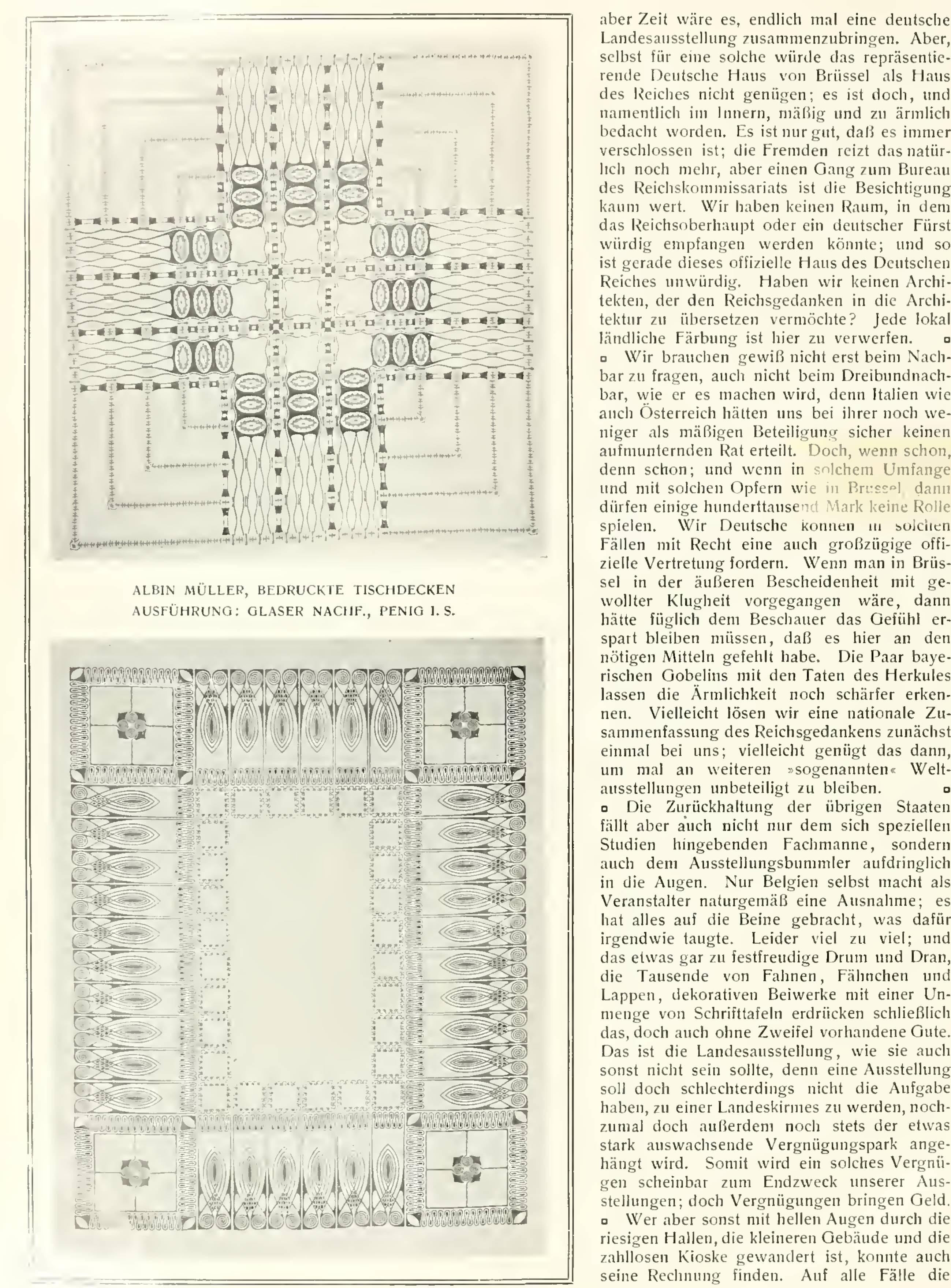
MAN müßte als Berichterstatter über die Darbietungen einer Weltausstellung, und sei das auch nur für einige Fachgruppen, etwas mit der Journalistik jonglieren, das heißt, mit jener gefälligen und höflichen Form, Ernstes und Heiteres sagen, die auch bei abfälliger Kritik nicht verletzend wirkt. So sollte es wenigstens sein. Wir haben uns in einem gewissen Überhebungsgefühl und mit einer Selbstwohlgefälligkeit und Selbstversorgung inzwischen so alle Fettaugen der Kritik heruntergefischt, daß es eigentlich schwer fällt, solcher noch unaufgewärmt habhaft zu werden. Da heißt es, entweder die Suppe verdünnen — oder auf den Grund gehen. ▫

▫ Nach dem verheerenden großen Brande, dessen Trümmer auf den Ausstellungsbesucher noch heute erschütternd wirken, dessen Folgen so manche Bitterkeiten gegen die verschonten Nationen gezeigt haben, und bei dem mir nach allen Berichten die ideellen Verluste, man denke nur an Altengland, doch noch empfindlicher und nachwirkender scheinen als die materiellen, freut man sich des Erhaltenen um so mehr. Daß diese Freude deutscherseits eine besonders hochgehende ist, darf uns billigerweise nicht verübelt werden; sie sollte aber doch mit mehr Vorsicht und mit mehr Stimmungsgefühl den geschädigten Nationen gegenüber zum Ausdrucke kommen, sonst setzen wir uns der Gefahr aus, eine sehr zweifelhafte Gegenliebe zu ernten; es fehlt schon heute nicht an wenig schmeichelhaften Worten für uns. Die Stimmung war schon von Anfang an gegen uns, weil wir so ganz für uns bleiben wollten. Diese Isolierung schließt gewiß zugleich ein erdrückendes Übergewicht gegen die anderen Nationen ein, weil unsere Gesamtleistung innerhalb eines Staatenbundes hier erstmalig das Deutsche Reich auf einer Weltausstellung, ja überhaupt auf einer Ausstellung so geschlossen vertritt. ▫



Albin Müller, Detail des Musiksaales für den Großherzog von Hessen
Ausführung: Hofmöbelfabrik Glückert, Darmstadt

▫ Dem fast widersprechend, macht unsere Gesamtdarstellung nach außen einen sehr bescheidenen, jedenfalls keinen repräsentativen Eindruck. Man ahnt gar nicht, daß hinter den ländlich, ja landwirtschaftlich anmutenden Fassaden — man denkt zunächst an einen großen süddeutschen Gutshof — nicht nur große Kostbarkeiten, sondern sogar riesige Hallen verborgen sind. Ohne Nebengedanken soll es gesagt sein: war der Architekt hier nicht etwas zu bayerisch, tat er gut, den Charakter der Ausstellung auf der Münchener Theresienhöhe einfach auf das Gelände einer Weltausstellung zu verpflanzen? Ich glaube, daß hier etwas daneben gekommen ist; sind wir daheim auch allzu häufig Aschenbrödel, so können wir draußen doch einmal die Prinzessin spielen. So etwas Aufmachung schadet durchaus nicht, wenn man sich davor hütet, protzig, parvenühaft oder, was häufig unser Fehler war, mit Säbelgerassel aufzutreten. Immerhin, und ich wiederhole hier ja nur, bleibt die deutsche Abteilung als Gesamtleistung das Bedeutendste und Eindrucksvollste der ganzen Ausstellung. Aber bedauerlich bleibt es wieder, daß wir nach dem Auslande pilgern müssen, um ab und zu Gelegenheit zu haben, einen Gesamtüberblick [illegible] deutschen Schaffens zu gewinnen. Man [illegible] weiß nicht [illegible] eine Weltausstellung in Deutschland Stimmung machen.



ALBIN MÜLLER, BEDRUCKTE TISCHDECKEN
AUSFÜHRUNG: GLASER NACHF., PENIG I. S.

aber Zeit wäre es, endlich mal eine deutsche Landesausstellung zusammenzubringen. Aber, selbst für eine solche würde das repräsentierende Deutsche Haus von Brüssel als Haus des Reiches nicht genügen; es ist doch, und namentlich im Innern, mäßig und zu ärmlich bedacht worden. Es ist nur gut, daß es immer verschlossen ist; die Fremden reizt das natürlich noch mehr, aber einen Gang zum Bureau des Reichskommissariats ist die Besichtigung kaum wert. Wir haben keinen Raum, in dem das Reichsoberhaupt oder ein deutscher Fürst würdig empfangen werden könnte; und so ist gerade dieses offizielle Haus des Deutschen Reiches unwürdig. Haben wir keinen Architekten, der den Reichsgedanken in die Architektur zu übersetzen vermöchte? Jede lokal ländliche Färbung ist hier zu verwerfen. ▫

▫ Wir brauchen gewiß nicht erst beim Nachbar zu fragen, auch nicht beim Dreibundnachbar, wie er es machen wird, denn Italien wie auch Österreich hätten uns bei ihrer noch weniger als mäßigen Beteiligung sicher keinen aufmunternden Rat erteilt. Doch, wenn schon, denn schon; und wenn in solchem Umfange und mit solchen Opfern wie in Brüssel, dann dürfen einige hunderttausend Mark keine Rolle spielen. Wir Deutsche können in solchen Fällen mit Recht eine auch großzügige offizielle Vertretung fordern. Wenn man in Brüssel in der äußeren Bescheidenheit mit gewollter Klugheit vorgegangen wäre, dann hätte füglich dem Beschauer das Gefühl erspart bleiben müssen, daß es hier an den nötigen Mitteln gefehlt habe. Die Paar bayerischen Gobelins mit den Taten des Herkules lassen die Ärmlichkeit noch schärfer erkennen. Vielleicht lösen wir eine nationale Zusammenfassung des Reichsgedankens zunächst einmal bei uns; vielleicht genügt das dann, um mal an weiteren »sogenannten« Weltausstellungen unbeteiligt zu bleiben. ▫

▫ Die Zurückhaltung der übrigen Staaten fällt aber auch nicht nur dem sich speziellen Studien hingebenden Fachmanne, sondern auch dem Ausstellungsbummler aufdringlich in die Augen. Nur Belgien selbst macht als Veranstalter naturgemäß eine Ausnahme; es hat alles auf die Beine gebracht, was dafür irgendwie taugte. Leider viel zu viel; und das etwas gar zu festfreudige Drum und Dran, die Tausende von Fahnen, Fähnchen und Lappen, dekorativen Beiwerke mit einer Unmenge von Schrifttafeln erdrücken schließlich das, doch auch ohne Zweifel vorhandene Gute. Das ist die Landesausstellung, wie sie auch sonst nicht sein sollte, denn eine Ausstellung soll doch schlechterdings nicht die Aufgabe haben, zu einer Landeskirmes zu werden, nochzumal doch außerdem noch stets der etwas stark auswachsende Vergnügungspark angehängt wird. Somit wird ein solches Vergnügen scheinbar zum Endzweck unserer Ausstellungen; doch Vergnügungen bringen Geld.

▫ Wer aber sonst mit hellen Augen durch die riesigen Hallen, die kleineren Gebäude und die zahllosen Kioske gewandert ist, konnte auch seine Rechnung finden. Auf alle Fälle die

Fachleute auf industriellen und technischen Gebieten. In ihren Abteilungen verstummte das marktschreierische Angebot der vielen internationalen Verkaufsstände mit zweifelhafter Tandware, mit zahllosen billigen und schlechten Artikeln des gesamten Orients, aber auch mit solchen aus diesen zweifelhaften Herkünften, die die deutsche Exportindustrie im Charakter der betreffenden Importländer in Millionen Mark an Werten auf den Markt wirft. Und dann kommen unsere lieben klugen Landsleute her und kaufen sie als echt exotisch zurück. Darüber soll weiter kein Wort verloren werden, denn das ist ein Kompromiß zwischen Handel und Industrie, dessen unser Überseeverkehr noch bedarf; wenn aber superkluge Deutsche vor internationalen Verkaufsständen die Verkäufer vor ihren Käufern bloßstellen, das heißt, ihre Kenntnis in bezug auf diese deutschen Herkünfte hervorkehren, so wird der deutschen Industrie, namentlich der Textil-, Teppich- und Bijouterieerzeugung damit nur ein sehr schlechter Dienst geleistet. Ich hebe das ausdrücklich hervor, um unseren Landsleuten, die draußen sehr leicht aus der Haut fahren, ein größeres Maß von Klugheit und Bescheidenheit anzuempfehlen. Das an Ort und Stelle-Verkaufen innerhalb der großen Ausstellungen hat sich geradezu zu einem Unfug und zu einer Belästigung der Ausstellungsbesucher ausgewachsen. Wieder eine rühmliche Ausnahme machen die deutschen Stände, deren Vertreter und Vertreterinnen sogar etwas sehr zurückhaltend waren, stets aber zuvorkommend und freundlich, ohne bei einem mißglückten Verkaufsversuch dem Frager Liebenswürdigkeiten nachzurufen. Es bleibt an allen Orten zu lernen in kaufmännischer, weltmännischer und philantroper Hinsicht. Aus Fehlern können Vorzüge destilliert werden und auch aus Vorzügen kann man noch lernen, daß sich eins nicht für alle schickt. Gerade hier prallen ja die haarsträubendsten Gegensätze so hart aufeinander, hier stoßen sich so eng im Raum die Dinge. Diese Zustände wären noch auffälliger, wenn das Deutsche Reich dazwischen eingekeilt wäre mit tausend Lappen und Fähnchen in den fünfundzwanzig Darbietungen der Wappen der Einzelstaaten — es wäre doch auch nur eine riesige Verkaufsbude wie bei seinen Getreuen Österreich und Italien. Oh, du mein liebes Österreich, wie gesund wäre uns etwas von deiner zukunftsfrohen Konkurrenz gewesen, um uns nicht noch dunkelhafter werden zu lassen. Du hättest uns zuliebe schon einen Extrakuchen backen können, wir stehen ja nach dem Brande [illegible] Und du [illegible] den Fortschritt, kämpfst [illegible] den gleichen Kampf wie wir gegen Rückschritt und Finsternis.



Albin Müller, Handgeknüpfter Wandteppich. Größe 2 x 0,75 m. Ausführung: Meldorfer Museumsweberei Meldorf i. H.

Recht betrübend ist auch Italiens Beteiligung. Wenn unsere Bundesgenossen ihre Waffen zu Hause lassen, kennt man sie kaum wieder, draußen scheinen sie [illegible] wenig wissen zu [illegible] Die alte Kultur lastet noch immer auf Italien, füllt ihm aber auch zugleich die Taschen. Noch auf keiner Ausstellung habe ich Italien anders, denn als Marmor- und Gipsfigurenverkäufer gesehen. In Brüssel gleicht dieser Vertrieb fast einem Unfug; daß unsere Landsleute ihn noch unterstützen, ist beschämend. Die Verkaufszettel bedeuten die Legitimationskarten der Geschmacklosigkeit. Ein schlechtes Werk aus zweifarbigem Marmor (Nippessache), »Die kleine Bretonin« benannt, war hundertmal verkauft. Wert 100 Lire.

Noch etwas Italienisches, ich streife nur unsere Gebiete: eine Marmordame, nackend in Hängematte, lebensgroß, aber künstlerisch mittelmäßig, technisch zwar raffiniert, Wertangabe 50000 Lire (40000 Mark) ist als Hauptgewinn für die Ausstellungslotterie erworben worden. Besser dafür hätte sich noch das helle Schlafzimmer im Werte von 50000 Lire (!) geeignet, wenn dieses Zimmer auch mit 20000 Mark noch reichlich bezahlt sein dürfte, so hat es doch immerhin noch einen reellen Wert [illegible] der Güte seiner Arbeit. Das andere Objekt ist doch nur ein Marmorbrocken, für dessen tadellose [illegible] beim [illegible] lichen Gewinner nicht einmal garantiert werden kann. Auch Italien dürfte uns zu Gefallen ein wenig kulturfreund-

licher werden. [illegible] solchen Waren, [illegible] Abgüssen und [illegible] tationen [illegible] der [illegible] Ta- [illegible] teilen Leben nicht ge[illegible]kt werden. — [illegible] nochmals bei unseren beiden Genossen zu verweilen. Auf den Ausstellungen soll doch zum mindesten unser geistiger und kultureller Besitz ausgetauscht und die Völker einander nähergebracht werden. Die bloßen Handelsbeziehungen kamen ja durch unsere Platzvertreter und Reisende bisher auch so ganz befriedigend zustande. Selbst Japan hat das eingesehen, ist in Brüssel nur mit einem sehr klug abgezwickten Krambudenplatz vertreten, schickt aber seine Reisenden hinaus, man denkt sogar an Hausierer, um uns schlechte moderne Kunsterzeugnisse aufzuhängen. Kam auch zu mir neulich ein schwarzhaariger gelber Jüngling mit seiner Mustertasche, die eine minderwertige Nephritarbeit enthielt. »Nix kaufen, Herr?« »Nein, nix kaufen, Freund!« »Nix?« »Nein, nix, zu schlecht!« »Oh — Tag, Herr.« »Tag, Herr.« Und doch sind mir die Japaner so überaus sympathisch, ich habe sie noch in bester Erinnerung von Paris 1900 her, wo sie noch die Fäden mit ihrer Tradition nicht zerschnitten hatten. Es ist eigentlich traurig für Europa, sich von der asiatischen Rasse so gering eingeschätzt zu sehen, daß es mit einer so mangelhaften Exportware überschüttet werden darf, die hinter den deutschen Imitationen noch zurückbleibt. Und nun europäisiert Japan darin noch, namentlich in der Keramik, in minderwertigem Porzellan. Wenn je die gelbe Gefahr für uns verhängnisvoll werden sollte, dann wird sie es auf dem Gebiete unseres industriellen Lebens. Aber Japan fängt am schlechtesten Ende an; es macht es so wie Deutschland bis 1890 etwa, bis wohin Reuleaux' berühmtes Wort galt: »billig und schlecht«. Kommen wir nicht in Rückfall, dann behalten wir das Heft der kulturellen Fühlung und Führung in der Hand für etwa zwei Fünftel der Bevölkerung der Welt. Aber die anderen drei Fünftel brauchen nach wie vor Massenware, Blendwerk, Tand, [illegible] es wäre wirtschaftlich ganz unklug von Deutschland, [illegible] Handelsgeschäft sich nicht nach wie vor zu beteiligen. Das bedingt schon die Lösung der Lebensmittel- und Rohproduktenfrage, in der wir vom Auslande immer abhängig bleiben werden. ▫



▫ ALBIN MÜLLER, EISENGEGENSTÄNDE ▫
AUSFÜHRUNG: FÜRSTL. STOLLBERGSCHE EISENGIESSEREI ILSENBURG A. H.

▫ Unser deutsches Kunstgewerbe, Kunst, Wissenschaft und Unterricht werden immer nur die Besuchskarte des Deutschtums bleiben, denn gerade das Gute und Schöne, das wir bieten, kommt im großen und ganzen nur der Menschheit zugute; den Säckel muß nach wie vor die eigentliche Arbeit füllen. Unsere Zimmer, Keramiken, Metallarbeiten, Gemälde, Plastik und Kleinkunstsachen werden auch künftig nur zu allererst bei der germanischen Rasse Gegenliebe finden; die romanische Rasse lehnt sie nach wie vor ab. Und so ist auch das Verständnis für unser künstlerisches Streben nur bei unsern Sprachverwandten zu finden, mit denen wir, wenn auch divergierend, so ziemlich am gleichen Strange ziehen. ▫

▫ In Unterrichtsfragen, in allgemeiner Erziehung, im Sanitätswesen, in Aufklärungsarbeit, kurz in unserer durchgreifenden Arbeitsleistung an unserm Volke, die auch eine solche an der Menschheit an sich umfaßt, dann auch im Ingenieur- und Maschinenwesen, finden wir die Spuren unserer Aussaat in allen Staaten. Ein Vergleich mit unserer Gesamtdarbietung bestätigt das. Für unser gesamtes

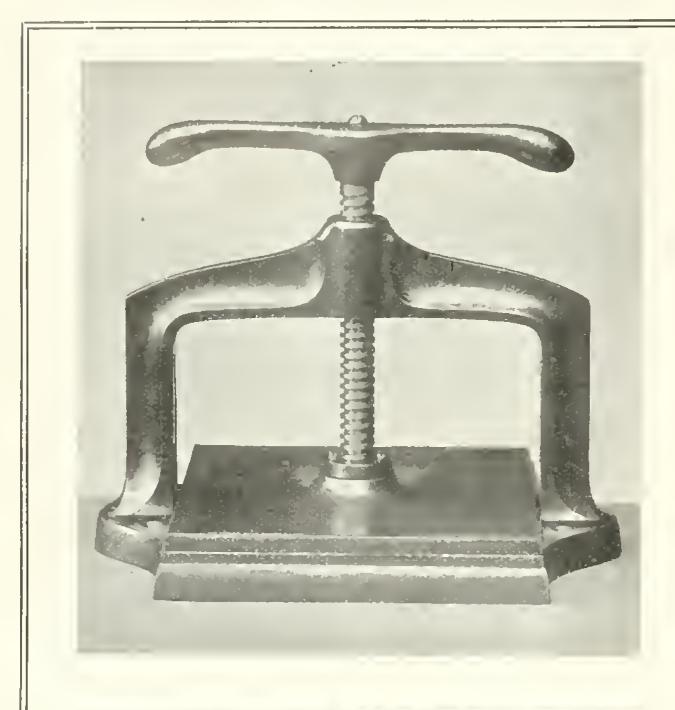


ALBIN MÜLLER IN DARMSTADT
SERPENTINSTEIN-ARBEITEN
AUSFÜHRUNG: SÄCHSISCHE SERPENTINSTEIN - GESELLSCHAFT ZÖBLITZ I. ERZGEB.

Unterrichtswesen ist das Echo bei allen Staaten zu finden, leider sehr abgeschwächt, mehr den guten Willen zeigend, nicht die Tat. Das gilt auch namentlich für unsere Kunst-, Handwerker- und Fortbildungsschulen, wie auch für alle Schulen, in denen die Erziehungsarbeit am ganzen Menschen, eben durch Arbeit, so auch in den Kindergärten und Hilfsschulen für Schwachbegabte die Grundlage bilden. Es soll damit nicht gesagt sein, daß bei uns keine Mängel wären; sie treten aber doch zurück gegen all das Gute, während sie, namentlich in den belgischen Schulen, die bis zur Universität und Akademie vertreten sind, das Hervorstechende bilden. Wieviel kindlichen Dingen begegnen wir da noch, wieviel Ungeschmack in den gewerblichen Schulen, und dann, gerade wie im Gildenhause der Stadt Brüssel, in ganz besonders schön ausgestatteten Räumen. Das ist bedauerlich, gerade in der Umgebung solcher alten Kultur, wie sie benachbart das Atelier Rubens ausstrahlt. Man gewinnt das größere Maß davon, wenn man sich als Ausstellungsbesucher die Mühe macht, die großartige Ausstellung alter belgischer und flamländischer Kunst und Raumkunst des 16. und 17. Jahrhunderts mit den herrlichsten Originalwerken Rubens, van Dycks und deren Schulen, wunderbaren Gobelins, Möbeln, Edelmetallarbeiten und vielen anderen Dingen der alten Handwerkskünste im Palais du Cinquantenaire eingehender zu besichtigen. Angesichts dieser Schätze hegt man die berechtigte Hoffnung, daß auch das aus den verschiedensten Stämmen sich zusammensetzende belgische Volk sich zu einer hohen kulturellen Stufe hinaufarbeiten wird.

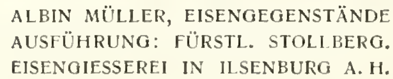
Man kann auch rein äußerlich fühlen, daß die Ansätze dafür noch außerhalb des eigentlichen Volkskörpers liegen. Außerhalb der großen belgischen Hallen befinden sich Anfangskeime. Das Haus Serrurier-Bovy in Brüssel pflegt moderne Raumkunst mit den Schlacken des Jugendstils, während die ein kleines ausgestattetes Landhaus bietenden Architekten O. V. und A. Vandevoorde uns scharf auf den Fersen sind. Ich kann mich nämlich nicht zu dem Gedanken emporschwingen, daß unsere Ausstellungszimmer nun durchweg Musterleistungen enthalten; auch sie haben zum Teil fühlbare Schwächen technischer, stilistischer und wohnlicher Art. — Auch Holland zeigt gute Ansätze in Einzelleistungen, weniger in Industriedingen; einzelne Zimmer sind gut, ebenso etliche Keramiken, während wiederum die Edelmetallarbeiten besonders feines Empfinden zeigen. Es scheint mir selbstverständlich, daß wir deutschen Kritiker, die auf den gesunden Modernismus eingeschworen sind, sich ihren Maßstab rückhaltlos an den deutschen Leistungen nehmen müssen in allem, das überhaupt ein ernsthaftes Kriterium gestattet. So auch an Dingen, die etwas beschämend für uns sind, ich nenne nur die Nachahmung der Königl. Kopenhagenschen Porzellane durch deutsche Manufakturen, wovon selbst unsere Staatsmanufakturen nicht freizusprechen sind. Sèvres ist leider nur mit wenigen Stücken vertreten; vielleicht zehrt es noch von seinen großen Erfolgen, die es unstreitig 1900 in Paris errang. Wir hatten angeknüpft, aber zugunsten Kopenhagens gewisse Errungenschaften wieder preisgegeben. Nebenbei greifen wir süddeutsches Genre [illegible], Berlin ist nicht Berlin und Meißen nicht Meißen geblieben. Treibt der Süden zuviel Inzucht, so wir zu wenig. Nur in Edelmetallarbeiten gehen wir, es mehr mit dem Norden haltend

ich nenne hier so manches hervorragende Stück aus Düsseldorf, (Behrens) eigene, vom Süden abweichende Wege. Lehrreich ist es, zu sehen, daß auch die Großindustrie der Edelmetallbranche, die sich lange feindselig und abwartend verhielt, zur Moderne übergeschwenkt ist. Die Ansätze sind gut, aber mit zu extravaganten Formen behaftet. Da, wo wir in unsern Keramiken und Edelmetallen anfangen zu erzählen, versteht uns der Fremde nicht mehr; es sei denn, daß er uns in der Leistung als solcher bewundert, die bei allen unsern Kleinkunsterzeugnissen, wir mögen herausgreifen was wir wollen, allgemeine Bewunderung und Hochachtung erntet. Wir vertreten die Kultur der ernsten, reifen und auch durchgeistigten Arbeit für den Einzelnen, für den Ausnahmemenschen; auch bei uns selbst ist für solche Höhe noch wenig Verständnis vorhanden. Wir sehen das an Visitekarten, die deutsche Käufer an Auslandserzeugnisse minderwertiger und geschmackloser Art gehängt haben. Wenn wir uns so zeigen wollen, können wir uns getrost in deutschen Magazinen zu Hause blamieren; im Auslande ist es ein bedenkliches Zeichen, noch zumal einer solchen eigenen Meisterdarbietung heimischer Kunst gegenüber. ▫

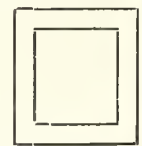








ALBIN MÜLLER, EISENGEGENSTÄNDE
AUSFÜHRUNG: FÜRSTL. STOLLBERG.
EISENGIESSEREI IN ILSENBURG A. H.







ALBIN MÜLLER, KRISTALLGLÄSER MIT VERGOLD. BODEN ▫ AUSFÜHR.: BENEDIKT V. POSCHINGER, OBERZWIESELAU

▫ Ist wohl bei uns im Durchschnitt, nicht überall, ein gewisser Fortschritt zu verzeichnen, so bedauert man aber doch, daß er bei anderen Ländern fast kaum zu spüren ist. Frankreichs Art nouveau ist stehen geblieben, abgesehen von einzelnen reizvollen Metallarbeiten und Sonderstücken der verschiedensten Techniken; es sind vereinzelte Kleinode aus Künstlerhand, erwünscht, sie zu besitzen. Auch Frankreich ächzt noch immer zu stark unter seiner alten Kultur; Kopie und Erfindung im Nachahmungstriebe lähmen den Fortschritt wie in Italien, wo man zum Beispiel mit Raffinement die alten Majoliken und Gläser des 14. bis 16. Jahrhunderts nachbildet. So sehr trotzdem auch in den romanischen Ländern die Industrie fortschreitet, so sehr scheint die Kunst im Handwerk der Reaktion und damit dem Stillstand ausgeliefert zu sein. Einen ungeheuren Abstand zeigen die Geschlechter in solchen Leistungen. Nur bei uns kommt die Frau vereinzelt in Kleinkunstsachen, so in Keramik, Edelmetall, Leder, dann aber in Nadelarbeiten scharf neben dem Manne beachtenswert in Erscheinung; in den andern Ländern, in Frankreich, und auch hier nur in Paris ähnlich wie bei uns mit Erfolg, steht dagegen die Frauenarbeit mit wenigen Ausnahmen, weit hinter den Leistungen des Mannes in technischer wie geschmacklicher Hinsicht zurück. Das ist auch in Belgien der Fall, dem Lande der Spitzen und den Nachklängen alter Gobelintechnik, die noch immer in Handarbeiten unvergleichliche Schönheiten zeitigen, wenn auch z. B. die alten Spitzen nicht immer erreicht werden. Im Palais des Travaux féminins sieht man so recht die femininen Entgleisungen des weiblichen Geschmacks auf Leder, Porzellan, Metall, selbst in der dekorativen Stickerei, und dann bis zum Ungeschmack, der sich in künstlichen Blumen aus Brotkrumen äußert. ▫

▫ Man möchte in vielen Abteilungen fragen, wo war die Jury, wie konnte so vieles Unreife durchgehen und ausstellungsfähig werden. Bei uns sieht man trotz aller Einwände gegen Äußerliches doch die planvolle durchgreifende und vor jeder Kritik bestehende Ausstellungsarbeit einer unbestechlichen Instanz. Das Beste war gut genug für Brüssel. Keine Eigenbrödelei, keine Auswüchse des Kleinhandels, keine Schäbigkeit, keine Illusion, keine Attrappe. Deutschland in seiner ganzen kulturellen Biederkeit, Ehrlichkeit, Redlichkeit, aber auch Unduldsamkeit gegen Rückständigkeit und Maßlosigkeit in Fortschrittlichem. Deutschland zeigte tatsächlichen Besitz kultureller Güter, den wirklichen derzeitigen Bestand. Nachzügler und heißblütige Stürmer mit unvergorenen Gedanken fanden den Weg nach Brüssel gesperrt. Markieren wir schon in der Absonderung die Einsamen für die übrigen Nationen, so das noch mehr und aufdringlich fühlbar in den Zeugen unserer eigentlichen Arbeit. Man bringt uns vielleicht den Respekt vor dem Fremden an sich entgegen, man fühlt das Große und Gute bei uns, ohne es zu begreifen in seinem rein menschlichen Selbstzweck. Aber dahinter steht doch nur die kühle Bewunderung vor dem Ungewöhnlichen; man sieht den Erfolg, gönnt ihn uns aber nur mit sehr geteilter Empfindung. Nach St. Louis nochmals in so kurzem Abstand ein so durchschlagender Erfolg, das macht Freunde stutzig und die ohnehin Mißgünstigen noch mißmutiger. Wir werden vorweg noch immer die Einsamen bleiben, vergessen wir nicht, daß der Einsame daher in allem auch der Starke, Ausschauende und Gerüstete bleiben muß. Noch

einmal werden wir auf den Plan treten müssen. Sei es in Tokio, wo es besonders scharf hergehen wird. Zersplittern wir uns daher nicht inzwischen an kleinen und kleinster Weltausstellungen. Die Zurückhaltung der großen Staaten u. Brüssel, überhaupt auf europäischen Ausstellungen, umfaßt die Aufsparung der Kräfte für Tokio. ▫ Lullen wir uns nun nicht durch Eigendünkel und Selbstbeweihräucherung in süßes Träumen ein; der Kampf und Tanz beginnen erst. Die Erde ist wirtschaftlich und politisch noch nicht endgültig aufgeteilt. Arbeiten wir getrost weiter, um uns unsern Anteil zu sichern. Friedliche, fruchtbringende Arbeit zeitigt die größten und von Dauer begleiteten Eroberungen. Soweit meine Nachlese, die im Rückwärts- und Vorwärtsschauen — auch Prähistorisches, Geschichtliches und Zeitliches, Okzident und Orient berühren sich überall mit Mahn- und Aufmunterungsrufen — den Weg suchen und bestimmen helfen will, der uns weiter zu Erfolgen führen soll. Die werden aus dem Aschenbrödel die Prinzessin machen, deren weiche und liebende Hand sich beschwichtigend über die Völker legen möchte.

KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

EIN SCHWEIZER BUNDESGESETZ ÜBER DEN VERKAUF VON GOLD- UND SILBERWAREN?

▫ Der Verband der schweizerischen Goldschmiede hat zusammen mit den Genfer Schmucksachen-Fabrikanten und -Händlern an die Bundesversammlung eine Eingabe gerichtet über den Erlaß eines Bundesgesetzes, die ganz ähnliche Maßnahmen bezweckt, wie die vom Verfasser vorgeschlagenen (vgl. Kunstgewerbeblatt Juli 1910). Wichtig ist vor allem die in der Eingabe vorgesehene Bestimmung, daß nur wirkliche Gold- und Silberwaren (mindestens 750 Tausendteile Gold und mindestens 800 Tausendteile Silber) zum Verkauf zugelassen sein sollen und daß alle Waren die Verantwortlichkeitsmarke des Fabrikanten oder Händlers tragen müssen, sowie daß Doubléwaren als solche genügend gekennzeichnet sein müssen und zwar folgendermaßen: Doublierte Waren müssen deutlich die eingegrabene Bezeichnung doublé« tragen und zwar muß die Buchstabenhöhe mindestens 1 mm Höhe betragen; sollten die Gegenstände hierzu nicht genug Raum darbieten, soll an ihnen ein Täfelchen angebracht werden, das die Bezeichnung »doublé« trägt. Ebenso muß jeder versilberte Gegenstand deutlich die Bezeichnung »métal« tragen.« Die nächste Bestimmung entspricht vollständig der vom Verfasser vorgeschlagenen: Jeder, der ein Einzelverkaufsgeschäft mit Gold- und Silberwaren betreiben will, muß dem Eidgenössischen Amt für Gold- und Silberwaren hiervon Mitteilung machen, welches über jedes Geschäft oder jede Gesellschaftsfirma ein Verzeichnis zu führen hat. Der Geschäftsführer ist verpflichtet, das Gesetz an einer in die Augen fallenden Stelle seines Verkaufsraumes auszuhängen . ▫ Die Eingabe sieht endlich auch eine Übergangsfrist vor: für den Verkauf der Bestände an Gold- und Silberwaren mit niedrigerem Feingehalt wird eine Frist von 3 bis 5 Jahren gewährt, von dem Inkrafttreten des Gesetzes ab gerechnet. Um die Doublé- und versilberten Waren mit den Vorschriften des Gesetzes in Übereinstimmung zu bringen, wird eine Frist von einem Jahre gewährt. ▫

Dr. HEINRICH PUDOR.

AUSSTELLUNGEN

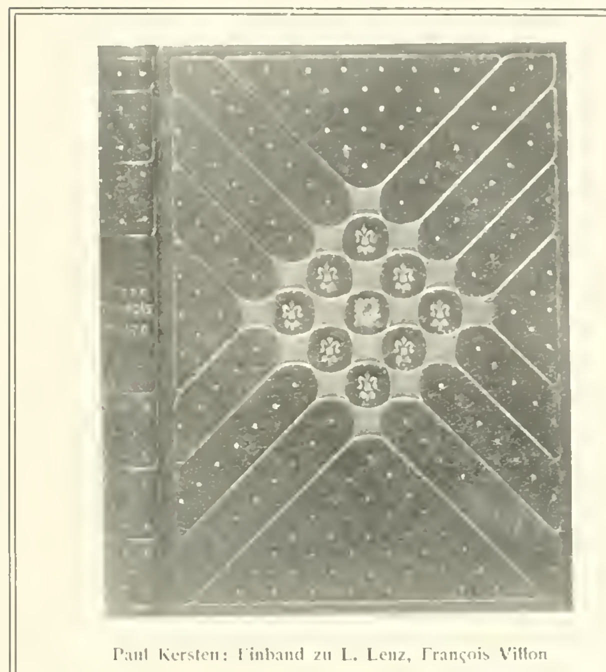
Frankfurt a. M. Im Ausstellungssaal des Kunstgewerbemuseums hat die Firma *Ph. J. Jungmanns Nachf., C. Wolff,* eine *Ausstellung von Tapeten* veranstaltet und mit ihr in gedrängter Auswahl, geschmackvoll und übersichtlich angeordnet, ein Spiegelbild vom gegenwärtigen Markte gegeben. Die verschiedenen Herstellungsländer sind berücksichtigt; ebenso die einzelnen Techniken. Neben Maschinendruckfabrikaten sind solche in Handdruck ausgestellt. Im Dekor wechseln ältere stilistische Motive mit modernen, von Künstlern entworfenen. Die Darbietung [illegible] der großen Mannigfaltigkeit mancherlei zu denken. Was [illegible] durch eine erste Firma sozusagen aus dem Leben herausgegriffenen Auswahl auffällt, ist die starke Vertretung von solchen Tapeten, die andere Herstellungsstoffe imitieren. Und es sind nicht die billigsten unter ihnen, die uns diese Täuschung vor Augen führen! Da gibt es in Japan und Amerika fabrizierte »Ledertapeten«, die, erstaunlich raffiniert, Korn und Farbe des Leders nachahmen. Deutsche Tekko-Fabrikate geben Seitenstoffe wieder, andere Tapeten sind in Verdure- oder Cretonnemanier gehalten. Alles technisch vorzügliche Leistungen, denen nur das Charakteristikum anhaftet, Ersatz und Imitation eines Besseren, Wertvolleren zu sein. Man braucht nun nicht gerade puritanische Gesinnung zu hegen, man mag sich auch zugestehen, daß in der Geschichte der Tapete die Vortäuschung eines anderen Werkstoffes von jeher eine Rolle gespielt hat — angesichts der Überhandnahme und Beliebtheit solcher Nachahmungen muß sich aber das künstlerische Gewissen regen und das Verlangen nach Ehrlichkeit laut werden. Auf der Ausstellung kann man an charakteristischen Proben den Weg ersehen, den die moderne künstlerische Tapete eingeschlagen hat, ohne daß sie es verleugnet, eine Wandbekleidung aus Papier zu sein. Vor allem kommen da die ausgezeichneten englischen Tapeten von Morris in Betracht und solche, welche moderne deutsche Künstler entworfen haben. Morris wollte bekanntlich von Maschinen und Fabrik nichts wissen; die modernen Künstler arbeiten für diese. Es liegt im Wesen der Industrie, daß sie fortgesetzt nach immer größerer technischer Fertigkeit strebt. Das verleitet sie zu technischen Spitzfindigkeiten und zu Imitationen. Auf einem solchen Wege gibt es aber keine dauernde Entwicklung. Die technische Vervollkommnung der Tapetenindustrie sollte vielmehr bloß auf Erhöhung des stofflichen Wertes der Tapete und auf Dauerhaftigkeit der Farben ausgehen. Die Ausstellung führt eine prächtige englische Tapete vor, aus starkem, geschöpftem Papier, großgemustert. Diese hat, schon fürs Auge gesunden Werkstoffcharakter, wobei alles Kalte und der Eindruck von Billigkeit wegfallen. Vor so einer Tapete wird es kaum jemandem einfallen, statt ihrer die Imitation eines Gewebes zu verlangen. Natürlich wird in künstlerischer Beziehung stets ein gewisser Zusammenhang zwischen Bespannstoffen und Papiertapeten bestehen, da beide Wandbekleidungen bezüglich ihrer Muster gleichen Grundsätzen unterliegen. Falsch ist aber die Nachahmung der Struktur des Gewebes durch die Tapete. Was die Weiterentwicklung der modernen Muster anlangt, so wäre für viele Zwecke eine bedeutendere Linienführung erwünscht, ebenso das Eingehen auf mannigfaltigere künstlerische Aufgaben, wie z. B. Aufteilung der Wände, Einbeziehen des Plafonds usw. Eine Einwirkung moderner dekorativer Malerei, wie sie gegenwärtig durch einzelne bedeutende Künstler wieder auflebt, ließe sich auch denken; sie ist noch nicht zu spüren. Die moderne Tapetenindustrie steckt noch voller Probleme. *T.*

Für die Redaktion des Kunstgewerbeblattes verantwortlich: FRITZ HELLWAG, Berlin-Zehlendorf
Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig — Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H. in Leipzig

Redaktion: FRITZ HELLWAG, Berlin-Zehlendorf-Wannseebahn
Verlag: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13

KUNSTGEWERBEBLATT
NEUE FOLGE ··· XXII. JAHRGANG
Heft 2 November 1910

Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe i. B., Königsberg i. Pr., Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart


Paul Kersten: Einband zu L. Lenz, François Villon


Paul Kersten: Einband zu Br. Wille, Der heilige Hain

NEUE BUCHEINBÄNDE VON PAUL KERSTEN

VON HUGO KRAČÍK, FRANKFURT A. M.

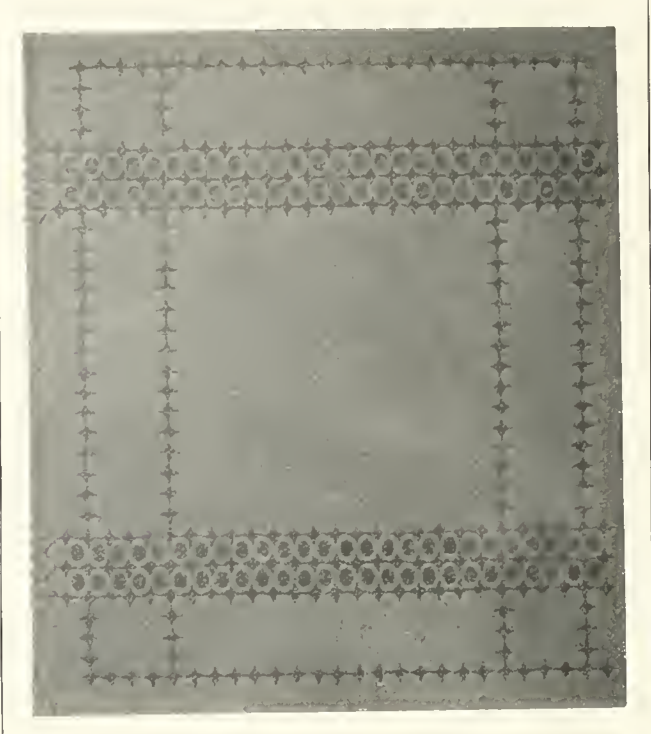
WENN ich es hiermit unternehme, einige neue Bucheinbände Paul Kerstens, dem Lehrer an der Kunstklasse der Berliner Buchbinder-Fachschule, vorzuführen und textlich zu begleiten, so setze ich voraus, daß dieser mit so seltener Energie begabte und immer vorwärts drängende Kunstgewerbler den Lesern dieser Zeitschrift, sowie allen Liebhabern künstlerischer Bucheinbände längst aufs Beste bekannt ist. Unzählig sind seine Ganzlederbände, welche er mit seinen selbstentworfenen, immer fesselnden, ornamental geistreichen Flächenlösungen schmückte. Seine überaus erstaunlich produktive Fruchtbarkeit innerhalb der verschiedenartigsten Erzeugnisse nebst seiner vielfachen, gewandten Fachschriftstellerei bedeuten für die ganze Buchbinderei eine nicht zu unterschätzende Hebung und Förderung derselben. Auf dem Gebiete der Handstempel waren seine verschiedenen eingreifenden Reformen geradezu bahnbrechend, da diese Stempel in eine gewisse Erstarrung des Renaissancegeschmackes geraten waren. Die Herausgabe dieser Neuheiten besorgte die bekannte Firma Dornemann & Co.-Magdeburg. Die letzten diesbezüglichen Dessins waren stark im englischen Geschmack gehalten. Neben den Erfolgen seiner praktischen Lehrtätigkeit hatte der Künstler vor allem solche auf den verschiedenen Ausstellungen zu verzeichnen. Zur internationalen Kunstausstellung in Dresden 1901 lud man ihn zwecks Beschickung ein: das erste Mal, daß überhaupt auf einer solchen Ausstellung ein Kunstbuchbinder zugelassen wurde. Man zeichnete ihn mit einem Diplom als ehrende Anerkennung aus. In Turin erhielt Kersten neben den vielen ausländischen Kunstbuchbindern als Einziger die goldene Staatsmedaille, ebenso die goldene Medaille in Dresden 1906 u. a. m. Groß ist die Anzahl seiner von den verschiedensten Kunstgewerbemuseen angekauften Einbände als dauernder Bestand dieser verschiedenen Institute. Die diesjährige Brüsseler Weltausstellung gab Kersten Gelegenheit, für dieselbe ca. 30 Bucheinbände zu entwerfen und auszuführen, leider bekam er hier aber nur für sechs Stück den Platz zugewiesen. Von diesen für die Ausstellung gearbeiteten Bänden wollen wir einige im Bilde vorführen und ihren künstlerisch ästhetischen Werten einige Worte widmen. Daß die fachtechnischen, rein praktischen Qualitäten dieser Kerstenschen Erzeugnisse erstklassig in jeder Beziehung genannt werden müssen, bedarf wohl kaum der Erwähnung, ist er doch neben dem feinsinnigen Ornamentisten wohl mit unser erster Praktiker und ja auch Autor eines der besten und wertvollsten fachtechnischen Lehrwerke, welche die Buchbinderei überhaupt besitzt (Paul Kersten, Der exakte Bucheinband, Verlag von Wilh. Knapp, Halle a. S. 1909). ▫

▫ Wenn wir des Künstlers neue Arbeiten betrachten, wissen wir fast nicht, was mehr an ihm zu bewundern ist: die produktive Kraft betreffs seiner geradezu verblüffend vielseitigen, ornamentalen Kunst oder seine immer geschmackvollen, fein empfundenen Farbenkompositionen. Kersten wiederholt sich in seinen Formideen niemals, noch nicht einmal in den feinsten Details, aber immer ist das Konstruktive in seiner ornamentalen Handvergoldung logisch, klar und selbstverständlich. Mit einem ihm eigenen Takt findet er stets den gebotenen Mittelweg zwischen einem gewissen Überreichtum in der dekorativen Wirkung der Ornamentation, wie in der Materialverwendung und -wirkung innerhalb seiner Ganzlederbände und — einer abstrakten,



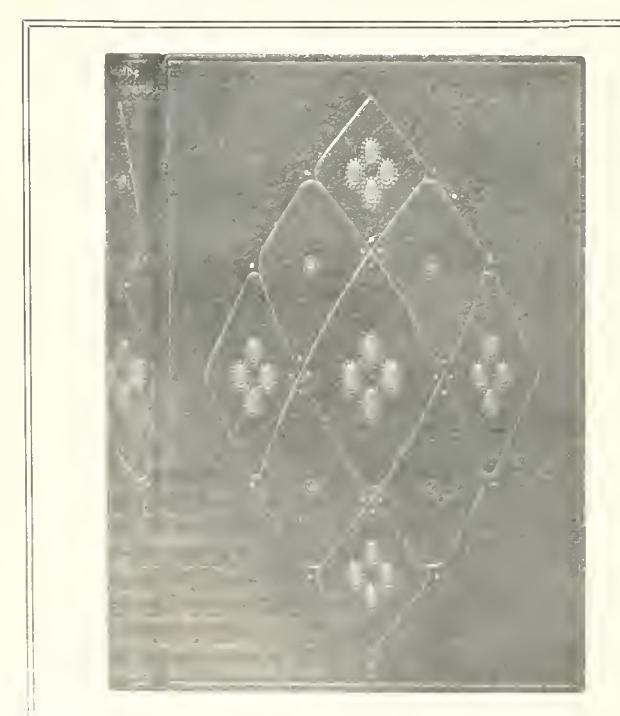


Paul Kersten: Einband zu Evers-Fidus, Hohe Lieder

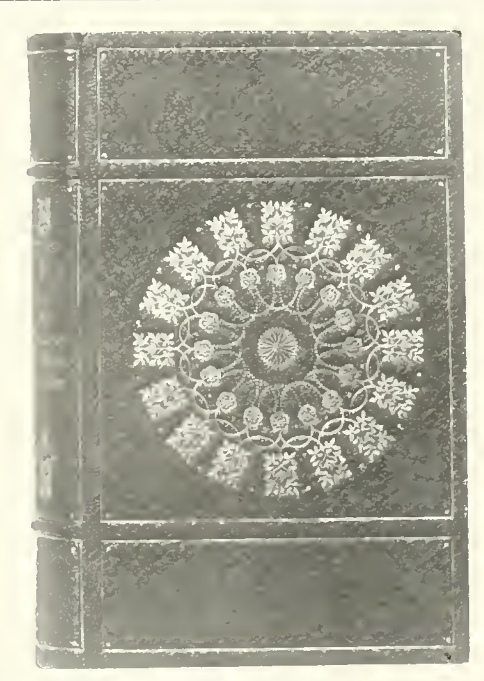


Paul Kersten: Einband zu Maeterlinck, Schatz der Armen

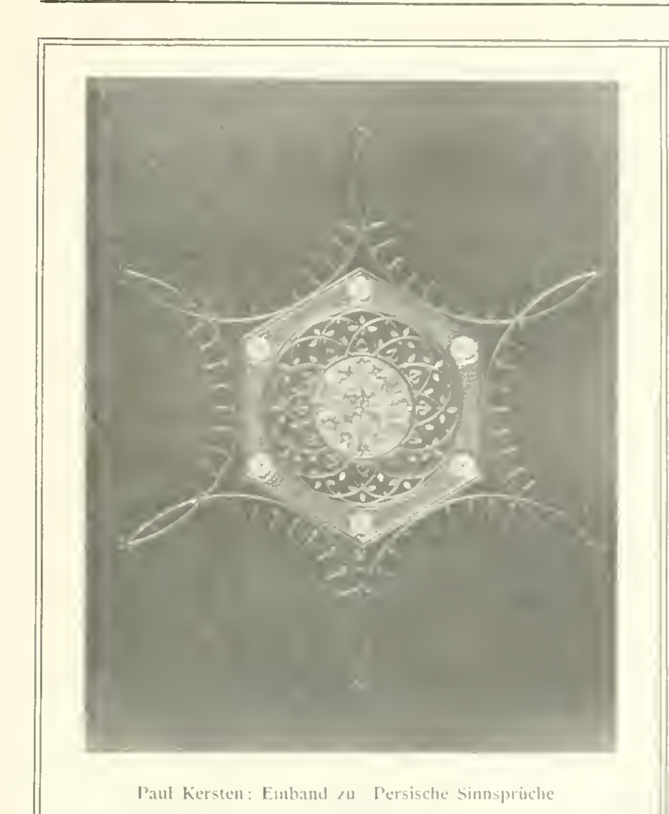
blutleeren Formenarmut (welche man heutzutage bei manchem so oft beobachten kann, man nennt das dann gewöhnlich den betreffenden »Stil« des Künstlers). Eine solche Formenarmut läuft aber einer intimen, oft aber auch repräsentativen Aufgabe, welche ein »schönes Buch« vielfach zu lösen hat, durchaus zuwider. Kersten gibt jedem seiner Einbände ein anderes Gesicht und eine andere Wirkung im Formalen wie betreffs der Farbe und schließlich ist das gerade so hoch und noch höher anzuerkennen, wenn jemand immer neue Ideen bringt, als wenn der oder



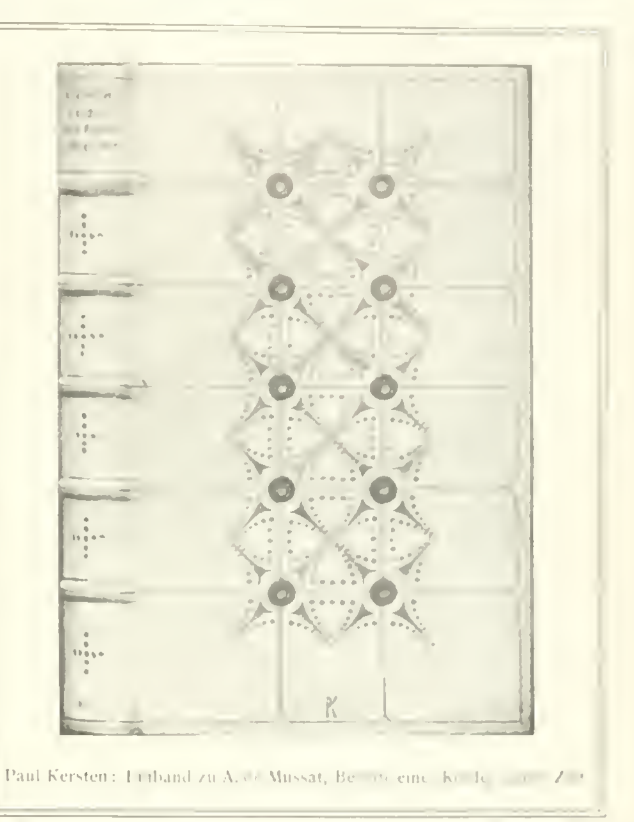
Paul Kersten: Einband zu Lucka, Isolde Weißhand



Paul Kersten: Einband zu Rosengarten deutscher Liebeslieder



Paul Kersten: Einband zu Persische Sinnsprüche



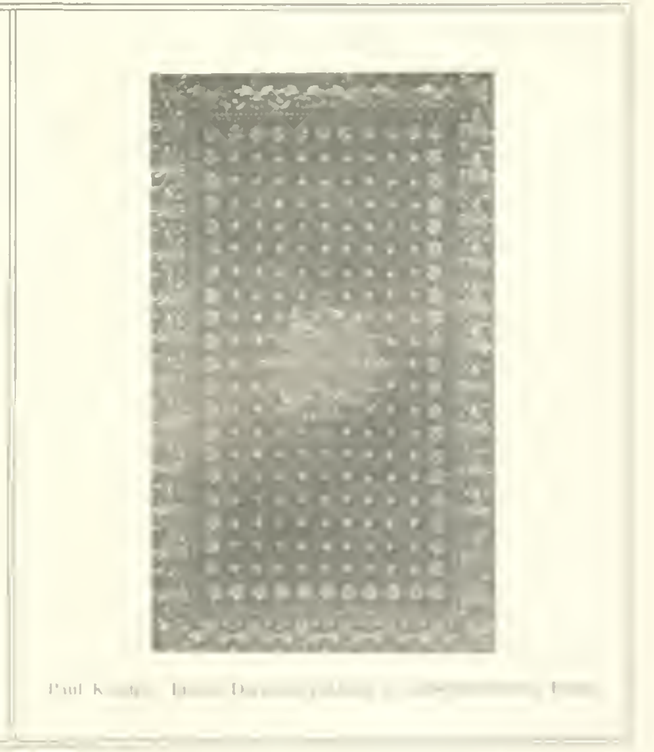
Paul Kersten: Einband zu A. de Mussat, Beichte eines Kindes seiner Zeit

jener jahrelang auf einer Figur, z. B. der Spirale oder einer bestimmten, stilisierten Blüte innerhalb seiner Ornamentik herumreitet. Mit feinempfundener Innigkeit gestaltet Kersten seine Einbände so, daß sie ihre Aufgabe auch in ästhetisch idealer Hinsicht lösen und seine ernste, sinnige Ornamentik verbunden mit freudiger Farbe geben dem Ganzen jene Folie, welche das schöne Buch von den Gegenständen des Alltags unterscheidet. ▫

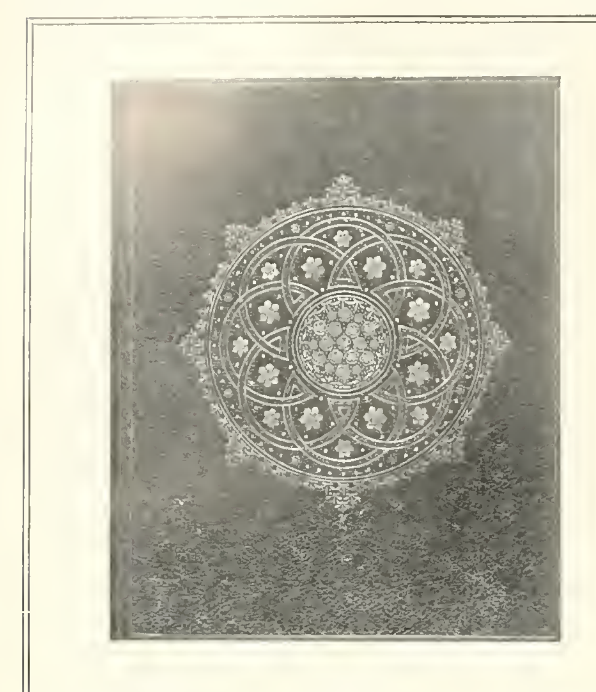
▫ Auf Seite 24 rechts führe ich ein Buch vor, bei welchem ich mir erlauben möchte, meinem persönlichen



Paul Kersten: Einband zu Stendhal, Buch der Liebe

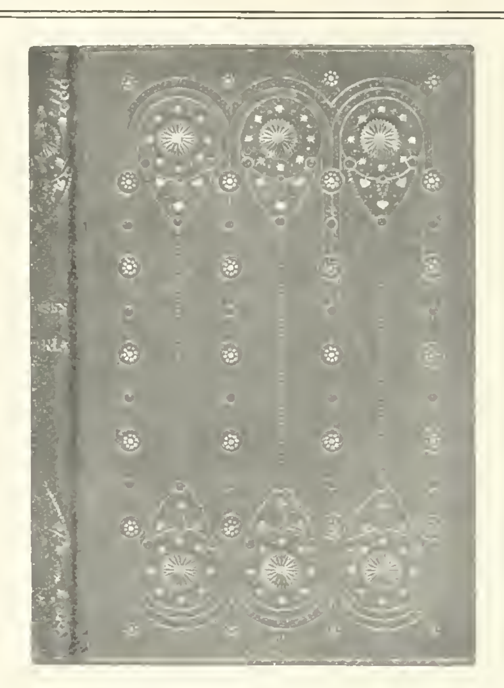


Paul Kersten: [illegible]





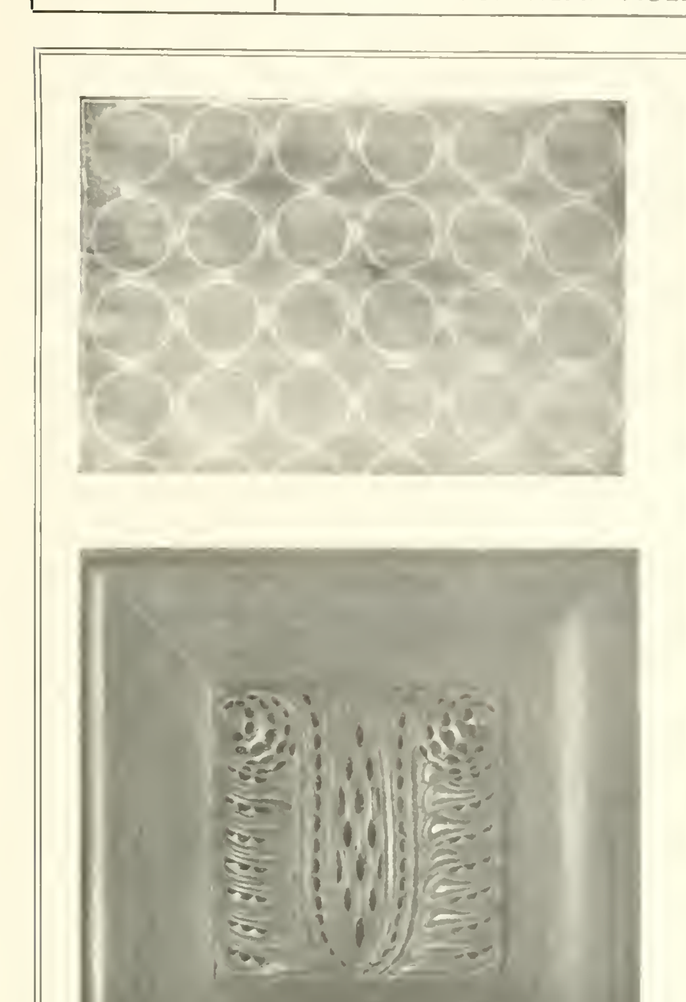
Paul Kersten: Einband zu Ernst Schur, Der moderne Tanz



Paul Kersten: Einband zu P. Nansen, Maria

Geschmack soweit Ausdruck zu geben, indem ich dieses Deckelornament in seinen reizenden, stillen Linien, welche die Fläche so apart von oben nach unten aufteilen und doch wieder ein so zart geschlossenes Ganze ergeben, als beste ornamentale Leistung Kerstens bezeichne. Ich gehe sogar noch weiter und sage, daß es zu den besten Flächenornamenten zu rechnen ist, welche unsere moderne, strengere Flächenkunst in den letzten Jahren hervorgebracht hat. Und ich muß bei diesen Kreisen und Linien wieder an jenes Wort August von Thierschs denken, welches lautet: »Es gibt unendlich viele verschiedene Figuren, die an und für sich weder schön noch häßlich genannt werden können. Das Harmonische entsteht erst durch Wiederholung der Hauptfiguren des Werkes in seinen Unterabteilungen.« In diesem Linienspiel stört kein Punkt trotz des reichen Lebens, welches es der Fläche gibt. Der Rücken wiederholt oben und unten das Hauptmotiv. Kersten paßt seine Entwürfe hin und wieder dem literarischen Inhalte des Buches in irgend einem dezenten figürlichen Gedanken an, daß er hier aber dieses Ornament neutral gestaltete, tat er recht, denn dieser Entwurf paßt — wenn man beides bei einem Buch überhaupt in eine gewisse Berührung des Ausdrucks bringen will — so recht zu der fein modernen Liebesepisode des Inhaltes: Nansen, Maria. Wer es gelesen hat, findet in diesem ornamentalen Vorwurf doch sicher etwas Unbewußtes, welches er mit dem Inhalte in Verbindung bringen möchte, denn in diesem Linienspiel schlummern gewisse Werte, welche unserem inneren, seelischen Gefühlsleben anziehend erscheinen. (Leider ist die photographische Aufnahme gerade dieses Einbandes nicht gerade zum Besten gelungen.) Das blaue Kalbleder paßt sehr gut zu Gold. Das Vorsatz ist Marmorpapier in violett, orange und hellgrün. ▫

▫ Abb. 2 auf Seite 21 zeigt ein überaus zartes Flächenornament von lauter kleinen Kreisen und Punkten. Die drei gut hineingesetzten Achtecke mit ihren kräftigeren Blättern ergeben reizende Füllungen. Diese letzteren Figuren sind orangefarbig gehalten, das Leder der Deckel ist hellgrau — diese zarte Farbenstimmung paßt durchaus zu der zarten Ornamentierung. Dieser Band, wie der auf Seite 22 unten rechts sind in Brüssel. Abb. 1 auf Seite 21 zeigt einen Einband in marineblauem Maroquin. Die eingebogenen Vierecke in der Mitte, welche die neun Kreise umgeben und in ihrer Gesamtheit ein hübsches Ornament darstellen, sind türkisgrün gehalten. Die diagonale Linienteilung wirkt einfach, aber sehr gut, und richtet sich nach der Teilung des Rückens. Das Vorsatz ist hier türkisgrüne Seidenmoirée, umgeben von einer verzierten Lederkante, was Kersten oft anwendet. Der vierte Einband ist marineblau Maroquin poli, die kleinen Ovale sind hell karmoisinfarbig. Rücken wie Deckel zeigen sich ähnelnde, zarte, feingegliederte Linienornamente. Der Einband S. 22 unten rechts ist karminrotes Seehundleder, das Vorsatz besteht aus selbstgefärbtem, karmoisinrotem seidenen Spitzenstoff. Die Linienteilung des Deckels richtet sich nach den beiden Bünden des Rückens. Hier gibt Kersten ein wunderbares Kreisornament unter bester Ausnützung der Stempel. Auf S. 23 unten links ist ein Einband mit hellgrünem Seehund, die Herzen sind rot. Die Teilung richtet sich nach den drei Bünden. Rechts ist das Vorsatz mit dunkelgrünem Kalbleder und dunkelgrüner Seide dazu. Hier ist die Handvergoldung sehr reich. Die kleinen, feingegliederten Palmetten, die Blüten und der Sternengrund, vor allem aber die Herzen deuten auf den Inhalt des Buches: Stendhal, Buch der Liebe. Einband S. 22 oben links besteht aus hellblauem Saffianleder. Die mittleren Tropfen sind türkisgrün, das Vorsatz ist gleichfarbige Taftseide. Die Teilung richtet sich nach den vier kräftigen Bünden. Der ornamentale Entwurf des Deckels erreicht hier einen hohen Grad strenger Schönheit. Die nach der Höhe strebenden, dreieckigen Figuren weisen auf die Hoheit der schönen Gesänge von Evers-Fidus hin. Der neunte Band ist weißes Schweinsleder, die dunklen, kleinen Kreise sind orangefarbig. Die Teilung des Deckels





ALBIN MÜLLER IN DARMSTADT
Teppich und getriebene Metallfassung
Ausstellung Keller & Reiner in Berlin

HANS ZEISSIG IN LEIPZIG
Silberner Tafelaufsatz (Geschenk der Stadt Leipzig an die Stadt Dresden für deren neues Rathaus)

richtet sich auch hier nach den fünf Bünden des Rückens. Der Band auf S. 24 links zeigt ein frei auf die Fläche gesetztes gutes Kreisornament, welches mit seinen verschlungenen Kreisbogen etwas ans Romanische erinnert. Das Leder ist myrtengrünes Maroquin poli, die Rosen in der Mitte sind rosa, das Kreisband ist marineblau, ebenso das Vorsatz in Moiréeseide. Der elfte Band zeigt wiederum wie der vorige ein frei auf die Fläche gesetztes Ornament ohne jede Verbindung mit Rücken und Deckelrand (ersterer ist bei beiden glatt und selbige besitzen keine Teilung). Dieser elfte Band ist eine Sammlung alter persischer Sinnsprüche (Vierzeiler): Ruba' Ijat des Omar Chajjâm von Neschapur, — Leipzig, Inselverlag. Hier hat Kersten nicht nur das äußere Deckelornament dem Inhalte des Buches angepaßt, indem er dieses in altpersischen Formen hielt, sondern als Vorsatz benutzte er zarten, seidenen, weißen Spitzenstoff aus Persien auf mattgoldener Unterlage. Dieses ungemein apart und reich wirkende, aber doch wieder in seiner Feinheit dezent sich gebende Vorsatz dürfte wohl in dieser Ausführung bis jetzt als einzig dastehend gelten. Das äußere Einbandleder ist grasgrünes Kalbleder und zwar aus dem Grunde, weil die sehr großen, sich auf jeder Seite befindenden, inneren schönen Initialen auch eine solche grüne Farbe besitzen — also Harmonie im ganzen Buche, mit welchem Kersten ein Werkchen geschaffen hat, welches in sich betreffs des Ornamentalen, wie des Materials eine sich an den Inhalt anpassende überaus verfeinerte Geschmackskultur birgt und wohl ein kaum zu übertreffendes Musterbeispiel modernster, feinsinnigster Kunstbuchbinderei darstellt. Namentlich reiche Bücherfreundinnen werden für dieses Vorsatz in Spitze Sympathien empfinden. Als letzter Band sei ein Blinddruck vertreten, welcher eine einfache aber großzügige Flächenteilung mit guter Wirkung aufweist. Das Leder ist havannabraunes Maroquin. ▫

▫ Dies waren einige Beispiele von der neuesten Kunst Paul Kerstens. Und wenn er nicht nur im Inlande, sondern auch im Auslande als erster deutscher Kunstbuchbinder betrachtet wird, so ist das wohl nur richtig und wenn ihn einmal ein Publizist den deutschen Marius Michel oder den deutschen Douglas Cockerell genannt hat, so war das sicher nicht allzu weit gegriffen, obwohl auch ihm — wie allen produktiv Impulsiven — hin und wieder kleine Fehlgriffe im geschmacklich Ornamentalen mit unterlaufen

WERKTECHNISCHE KOMPROMISSE

VON KARL HEINRICH OTTO

IN unserer Zeit bemüht man sich besonders eifrig und mit großer Ehrlichkeit, allen Dingen mit jener echt deutschen Gründlichkeit zuleibe zu gehen, die mit seltenem Erfolge Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges festzulegen vermag. Der Deutsche hat es wohl von allen Völkern stets am allerwenigsten vermocht, sich der Gegenwart immer so ganz zu freuen; er war meistens zurück und häufig eine große Strecke voraus. Nicht zum Schaden kultureller Arbeit an sich, wohl aber zum Nachteil der jeweiligen Zeitgenossen selbst. Es war immer etwas Sprunghaftes, Wellenbewegung mit Höhen und Tiefen. Und was der Gelehrte tat, das glaubte der gewöhnliche Mann auch tun zu müssen; jeder war in seiner Art immer Sucher, Erfinder und Entdecker zugleich. Unzähliges wurde auf diese Weise immer wieder individuell ans Tageslicht gezogen; jeder Deutsche lebt dem Wahne, das Pulver immer wieder aufs Neue erfinden zu müssen; das war namentlich alle Zeit die Stärke des deutschen Dilettantismus in technischer wie geschmacklicher Hinsicht. ▫

▫ Alle unsere Arbeitsabsichten wurzeln darin, schöpferisch erzeugend zu sein, möglichst jedem Dinge eine Seele einzuhauchen, jeder häßlichen Sache eine schöne Form zu geben. Es mag sein, daß es dem Menschen überhaupt innewohnt, auch den nichtigsten Dingen einen Inhalt zu geben oder einen solchen wenigstens darin zu erkennen, woraus dann ja schießlich der künstlerisch schaffende und gestaltende Trieb hervorgegangen ist. Und wenn die wachsende Generation trotz aller Errungenschaften immer wieder am eigenen Fleische lernen zu müssen glaubt, so ist das eben wohl Menschenschicksal: immer Suchende, immer Anfänger zu sein, um alles von vornherein zu erleben und zu erarbeiten. Wir kommen eben alle nur als Kinder zur Welt; Erkenntnis wächst aber nur durch Erfahrung, nicht durch Anschauung. Darin wurzelt zu allererst das Erfassen von Ursache und Wirkung, der kausale Zusammenhang zwischen Absicht, Aufwand und Leistung, wodurch wir zur Erfassung der Dinge geführt werden. Es liegt nahe, daß die Menschheit sich nicht an schönen Gedichten und Liedern oder in stiller Beschaulichkeit der Natur zu ihrer jetzigen Höhe heraufgearbeitet hat, sondern der Zwang, durch die Lebenserfüllung den Dingen auf den Grund gehen zu müssen, war es. Ohne Zweifel ist unsere Lebensbestimmung von Haus aus eine sehr vernünftige; wir handeln nur leider sehr häufig unvernünftig. Ich hob das schon zu Anfang dieser Ausführungen hervor; wir suchen Schwierigkeiten, wo sie oft schon überwunden sind, wir sind Lernende, wo wir Lehrer sein könnten, wir sind Zerstörer, wo wir Schaffende sein müßten. So ist der Einzelne, nicht die Gesamtheit. Der stete innere Widerspruch zwischen dem Ich und der Welt bedeutet am Ende doch nur Bejahung und Fortschritt, eben das Lernen an den Dingen bis zur schließlichen Überwindung aller Schwierigkeiten und Widerstände. Mißerfolg war allezeit der beste Lehrmeister. Hätten sich alle Tiere und menschlichen Gegner stets mit einer besonderen Bereitwilligkeit erwürgen lassen, so wäre die Waffe unerfunden geblieben, ebenso die Fanggeräte. Würden alle Materialien von der Beschaffenheit feuchten Lehmes sein, so wäre ein großer Teil der Werkzeuge unerfunden geblieben. Wäre der Mensch Erbe aller Fähigkeiten seiner tierischen Vorfahren gewesen, so hätte er nicht Schiff noch Luftfahrzeuge zu erfinden brauchen. Doch der Widerstand reizt, nicht minder die menschliche Ohnmacht dem All gegenüber. So kommen dann immer wieder aufs Neue Wunsch, Absicht, Lockung und Versuch, Ausführung und Mißlingen zusammen, um schließlich — wenn auch nicht immer für den Einzelnen — so doch für die Gesamtheit mit Erfüllung, Gelingen und neuer Sehnsucht belohnt und gekrönt zu werden. Das ist das Schicksal des Menschen, sein Sieg und zugleich sein Untergang zum Wohlbefinden der Gesamtheit. ▫

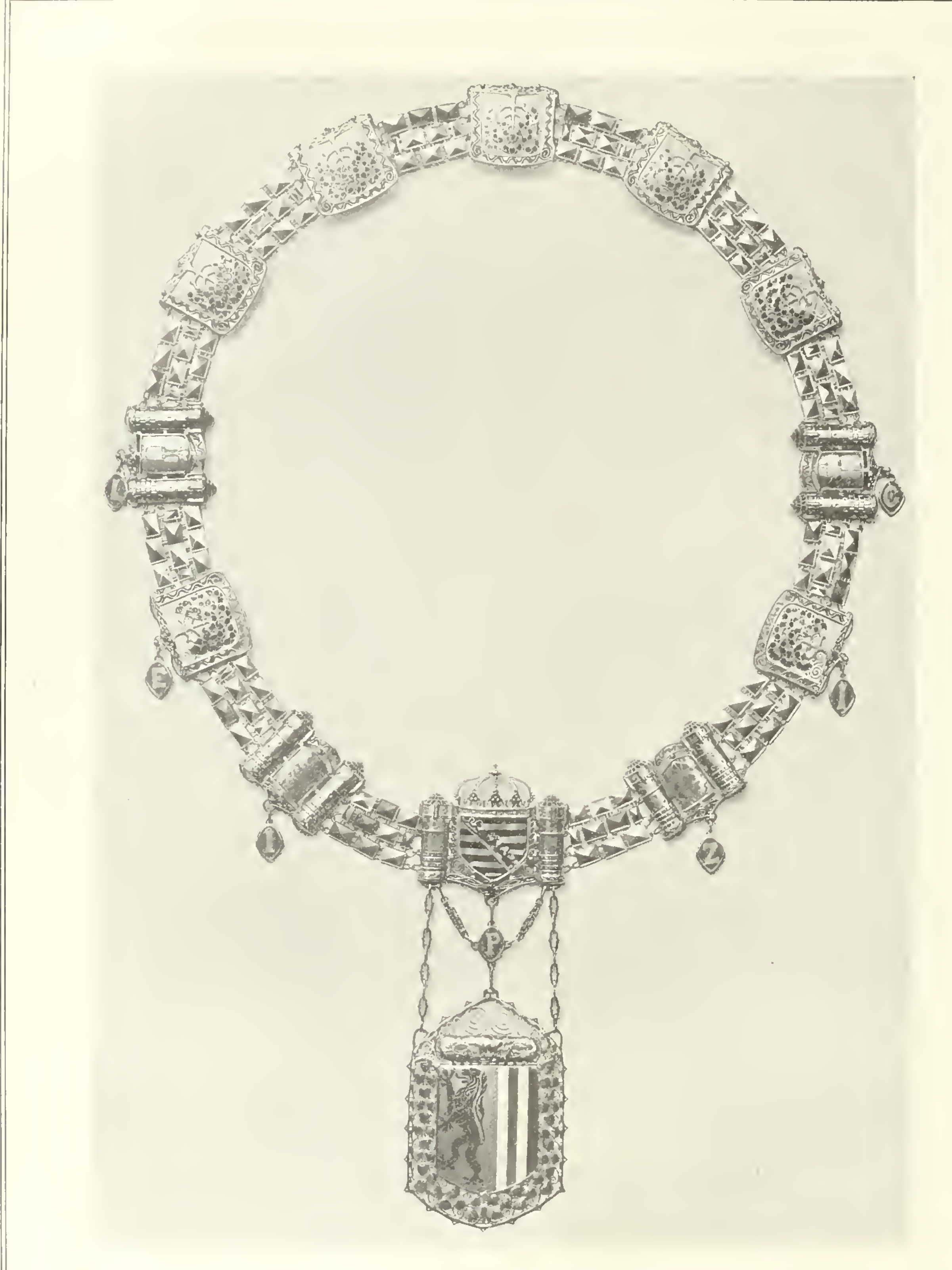
▫ Jeder Handwerker, Kunstgewerbler und Künstler bietet, jeder für sich in seiner Entwicklung, und sie sind im Grunde zu allererst und zumeist Dilettanten (diletto, einer Sache zuliebe), für die Erhärtung dieser Darlegungen erschöpfende Beweise. Nicht nur alle Unter- und Zwischenstufen, jedes Material, jede Arbeitsweise und Technik wie auch am Ende dieser ihre Erzeugnisse gestatten ein solches Kriterium. Und alle die Tüchtigen und Großen nicht nur dieser Berufe, aber vor allen Dingen für unser Thema die der oben skizzierten Berufe sind Sklaven und Herren ihres Werdeganges gewesen und geworden, und nur alle Stümper und Halbfertigen machten eine Ausnahme und fingen in der Mitte an. Unsere großen Maler haben nicht nur ihre eigene Kunst sondern auch ihre eigene Technik, weil diese voneinander untrennbar sind; und so die Bildhauer, die Goldschmiede und Buchbinder. Nur das rein Handwerkliche ist ihnen gemeinsam. — Als wir anfingen die alten Stile wieder nachzuahmen, mußten wir zuvor erst wieder Lehrlinge der alten Techniken werden, von denen viele gänzlich verloren gegangen waren. Schnitzen, Schmieden, Treiben, Gießen, Emaillieren, Handvergolden und viele andere Techniken mußten von Grund auf wiedererlernt werden. Machen wir nacheinander einen Spaziergang durch ein Völkerkunde-Museum, ein Kunstgewerbe-Museum und durch ein Museum für Technik und Industrie, das deutsche Museum dieser Art in München etwa, so offenbart sich uns darin die Lehrzeit der Menschheit sowohl als, einen einzelnen Beruf herausgegriffen, zugleich die Lernarbeit und der Lernstoff des Einzelnen. Er muß sich da hindurcharbeiten, an seinem Leibe es spüren, seinem Willen etwas Tyrannisches geben und seiner Seele besonders feine Fühler. Ein Kompromiß, das jedes Werden bedingt. Wir müssen auch für die technischen oder kunsttechnischen Berufe nicht den zeitlichen Anfang im Beginne einer fixierten Lehrzeit als die erste Stufe des eigentlichen Lernens betrachten, weil ja, und das beweist uns jedes normale Kind, das sogenannte Prähistorische in der Überwindung eines Materials oder in den Grundzügen einer Technik beim Beginne der wirklichen Lehre

bereits überwunden ist. Ob wir an Holz, Horn, Stein, weiche oder harte Metalle, Bast, Schilf, Rohr, Fell, Leder oder sonstwelche Stoffe denken, sie sind im gewissen Sinne überwunden durch die derzeitige Höhe unseres Kulturlebens selbst, in dem eben der Lehrling tatsächlich schon auf gehobener Stufe steht. Lernt er als Schreiner, so wird er allerdings am Weichholz probieren, als Schlosserlehrling wird ihm nicht gleich Stahl zum Bearbeiten gegeben werden, ebenso dem Steinhauerlehrling nicht gleich Granit. Schon die physischen Kräfte verbieten das; der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach; hier genügt nicht das Wort, die Tat allein lehrt und belehrt. Das Zerkleinern und Bearbeiten der Materialien und Stoffe (Holz, Stein, Eisen) geht einer bestimmten Formgebung und Vereinigung von Materialteilen voraus; das einfache Werkzeug (Säge, Beil, Hammer, Meißel) dient dazu; Spahn, Brocken, Splitter, Grat sind schon materialtechnische Konfliktszeugen, die Verwendung von Bindemitteln (Pflock, Zapfen, Nagel, Niet, Schraube, Leim, Mörtel) wird dann gelehrt. Am Ende steht das Fertigmachen, das Verzieren, das Schützen und Konservieren (Schleifen, Bemalen, Polieren, Feilen, Brünieren, Härten usw.) ▫

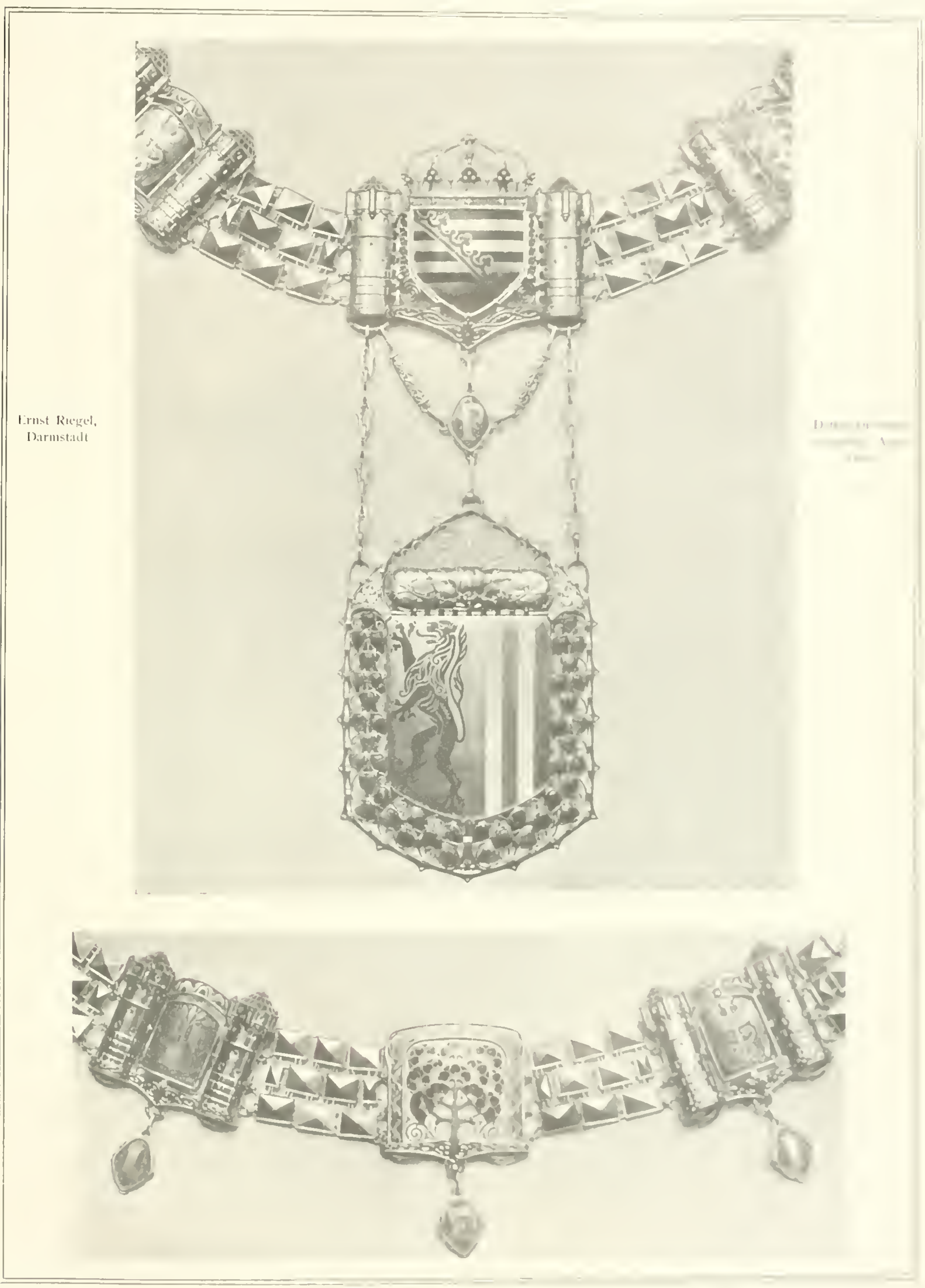
▫ Das umfaßt zugleich einen Teil der Geschichte der Technik, der Dienstleistung der Werkzeuge, der Materialerprobung und -überwindung und der manuellen Geschicklichkeit und gewiß auch der menschlichen Intelligenz. Es gibt eine Ästhetik, die schon in der Arbeit geboren wird. Aber alles ist noch Mühen, Schweiß, Abgerungenes; alles zeigt noch Notbehelf, Schwere, Materialvergeudung, ja Hilflosigkeit und Plumpheit. Werkzeugverbesserung zeitigt Materialersparnis und Formverfeinerung. Im Zweck- und Nützlichkeitsprinzip erwacht schon das Erwünschte neben dem Notwendigen: Ebenmaß, Proportion, Formfülle. Das Gefühl ist verfeinert, der Tastsinn sucht nach größerer Befriedigung, das Auge verlangt nach gefälliger Form und fröhlicher Farbe. Der menschliche Körper wird zu Maß und Kanon für Waffe und Werkzeug, für Gerät und Schmuck. Man erkennt Ursache und Wirkung, Stoff und Kraft; man erkennt Eigenschaften und Fähigkeiten im toten Gerät wie im Material (Bogen und Pfeil, Ton und Metall in ihrem Verhalten im Feuer); der schöpferische Trieb und die Phantasie hauchen toten Dingen Leben ein. Leichtigkeit der Produktion schafft Überfluß, Annehmlichkeit und Behagen, aber auch Empfindlichkeit und Feinfühligkeit. Die einzelne Person hebt sich immer mehr aus der Masse heraus; kostbare Waffen und Würdeabzeichen kennzeichnen sie. Schließlich wird auch die Nutzsache, das Gebrauchsgerät, Waffe und Kleidungsstück prunkend ausgestattet bis zu jener Überfülle an Zierat und Beiwerk, die Zweck und Bestimmung herabsetzt, die Gebrauchsfähigkeit entwertet. Übertriebene Lebenskunst und verallgemeinerter raffinierter Luxus richten ganze Völker zugrunde oder bringen sie an einen toten Punkt; so die alten Reiche einschließlich Griechenland und Rom sowie China. Sie verbrauchen sich schließlich selbst durch übertriebene Inzucht, durch Entwöhnung von Kampf und Arbeit, die niederen Kasten oder Sklaven zufallen. So kommt es, daß oft Sieger kulturell zu Besiegten werden. Die neuen Kräfte steigen immer wieder von unten herauf, verdrängen alte Kulturen, um schließlich selbst wieder zu einer eigenen zu gelangen, in der das Beste der alten Kultur weiterlebt. Hier ist wieder Entwicklung, bis die nächsthöchste Stufe erreicht ist, die stets wieder höchste Vollendung von Waffe und Werkzeug zum Endzweck hat. Es scheint fast, als ob der Mensch des Kampfes und der Arbeit für seinen weiteren Aufstieg nicht entbehren könne, daß immer wieder auch den Starken nur durch Entgegenstellung und Beseitigung von Widerständen jenes Maß von Kulturarbeit möglich wird, das das erhaltende genannt werden muß. Arbeit ist Gesetz, höchste Ordnung. ▫

▫ Das können wir lückenlos bis heute verfolgen. Ein Volk, das politisch ausgeschaltet wird, kann auch der Kultur keine Großtaten mehr bescheren. Offenbar müssen heute sowohl das sittliche wie das schönheitliche Moment gegen früher aus ganz anderen Gesichtspunkten heraus beurteilt werden. Und zwar aus höheren, natürlichen und gesetzmäßigen, die wir inzwischen aus Ursache und Wirkung, aus Aufwand und Leistung erkannt haben, woran die Naturkräfte in ganz außergewöhnlichem Maße beteiligt sind. Wo Waffe und Werkzeug zur Maschine gesteigert werden, der Fernkampf den Nahkampf verdrängt, in einer Maschine das Werkzeug und die Menschenkraft vertausendfacht sind, da muß auch das Schönheitsideal aus anderen, höheren Gesichtspunkten erfaßt werden. Es beruht in dem Zusammenfließen der größeren Leistungen in der gesamten Zweckerfüllung, ähnlich wie wir das Universum mit einem Gottbegriff decken, in dem alle die kleinen Gottheiten untergegangen sind. Unser Sehnen zielt nicht mehr auf die einzelne Blume, sondern auf den Wald ab, nicht mehr auf Hügelkette und Bächlein, sondern auf das Hochgebirge und das Meer ab. Auch unsere Eroberung der Luft ist zu guter Letzt nur eine Steigerung dieser Sehnsucht nach höchster Lebensausnützung und Lebenserfüllung. ▫

▫ Und so scheint es fast, als sollte unsere bisherige Auffassung des ästhetischen Wertes eine ähnliche Wandlung und Steigerung erfahren müssen. Man kann nicht schlechthin behaupten, daß die Schönheit der Kleinkunst und Zweckkunst den gleichen Bedingungen verfalle wie die hohe Kunst, die doch keinem eigentlichen Dienen unterworfen ist, sondern vielmehr tatsächlich uns verpflichtet, uns ihr gegenüber zu Dienenden und zugleich Verehrenden macht. Man hat doch, und den Fehler haben wir alle begangen, die angewandte Kunst mit einem zu tiefsinnigen Kultus umgeben, d. h. man hat ihr ästhetische Gesetze und gefühlsmäßige Ausstrahlung aufgebürdet, unter denen sie heute bereits seufzt. Wie würde man ihr sonst bereits wieder so und so viel Zugeständnisse machen, und eben nur ihr, während man der hohen Kunst unter höheren Anforderungen, als ihr jemals gestellt wurden, keinerlei Ausnahmegesetze zubilligt. Gewiß, Kunst ist Kunst, aber die Schönheit in



ERNST RIEGEL-DARMSTADT, AMTSKETTE FÜR DEN OBERBÜRGERMEISTER VON LEIPZIG
(Beschreibung in dem gleichzeitigen Artikel)



Ernst Riegel, Darmstadt

ihr, so weit man überhaupt von ihr eine bündige Umschreibung geben kann, ist eine wechselnde. Wir alle wissen, wie unendlich schwer es ist, nicht nur das Wort »schön« richtig anzuwenden, sondern zu erfassen was es überhaupt in jedem einzelnen Falle zu bedeuten hat. Wir können ob der Schönheit erschauern oder in Entzücken verfallen, sie kann uns emporheben und herabdrücken. Ich schalte das jeweilige Sujet hierbei ganz aus, weil das rein ethische Moment ja mit der Schönheit an sich gar nichts zu tun haben soll. Aber, wie schon hervorgehoben, das alles kann nur für die Werke der hohen Kunst Geltung haben, weil bei ihr lediglich psychische Konflikte, Erregung und Ausgeglichenheit, auf uns in Wirksamkeit sind. Es wäre geradezu traurig, wenn uns ein mangelhafter Stuhl, eine bunte Tischdecke oder ein stachliches Schmuckstück ebenso zu erregen vermöchten wie eine mangelhafte Bronze oder ein schlechtfarbiges Gemälde. Wir treten ja an diese ganz verschiedenen Erzeugnisse mit völlig wechselndem Empfinden heran. ▫

▫ Und doch fällt uns bei diesen, aus der Notlage der Sache heraus etwas doktrinären Ausführungen auf, daß tatsächlich zu allen Zeiten die höchsten Kunstleistungen mit den Erzeugnissen der angewandten Kunst überall so ziemlich in Übereinstimmung waren. Ein griechischer Tempel und eine griechische Vase zeigen denselben Rhythmus; romanische Malereien und Plastiken haben dieselbe Schwerfälligkeit wie romanisches Mobiliar; gotisches Gerät aller Art mutet fast eben so religiös an wie ein Gemälde der Kölner Malerschule; die Kunst der Renaissance hat in allem etwas mehr Prunk, Äußerlichkeit, Lebensfreude, die sich im Barock und Rokoko schon mehr locker und leichtfüßig zeigt. Es scheint also gleichsam, daß der gleiche Geist in all den Dingen einer dieser Perioden und in einer gewissen Steigerung in allen Perioden zur Materie wie zum Können gestanden hat. Wie ich schon andeutete, neigen wir in unserm ganzen Empfinden etwas sehr stark zur Monumentalität, zu gigantischem Ausdruck. In großen Dingen soll man gewiß groß sein, so etwa wie ein Ferdinand Hodler in der Malerei, ein Bernhard Hoetger in der Plastik oder ein Alfred Messel in der Architektur. Wozu nun aber reduziertes Großtun in unserer angewandten Kunst, ein Übermaß an Feierlichkeit in unsern Wohnungen. Weshalb nicht mehr Liebenswürdigkeit, Anmut und Gefälligkeit im Kleingerät und Mobiliar und Wohngemach. Nicht immer ist die bloße Einschränkung im Aufwand der Mittel schon der Abglanz des berühmten Wortes: in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister. Wer viel hat, wird trotzdem nicht alles geben, auch er wird weise haushalten. Aber zu allen Zeiten hat sich ein großes Können noch stets ganz offenbart; groß und einfach war damit noch kein Gegensatz zu klein und reich. Aus allem heraus werden wir also doch wieder zu feineren Unterscheidungen kommen müssen, und zwar rein aus dem materialtechnisch-ästhetischen Moment heraus, das entweder in der ausgesprochenen Maschinenarbeit oder in der Handgestaltung liegt. Wir haben ja wohl überhaupt noch keine tiefer empfundene Ästhetik der Maschinenerzeugnisse gehabt. Es kann und soll damit keineswegs gesagt sein, daß ein Maschinenerzeugnis nicht ebenso schön, vielleicht noch schöner sein könne als ein Handerzeugnis; vergessen wir aber dabei auch nicht, daß Maß, Proportion, Form und Farbe, also das Geistigformale eben nicht von der Maschine, sondern vom Menschen selbst in jedem Falle bestimmt werden muß, und daß die Maschine eben nur eine gesteigerte Summe von Gesamtarbeit leistet. Ihre Bestimmung ist Kraftleistung, mechanische Wiederholung, Exaktheit, Materialersparnis, Zeitersparnis bei Vielheit und Menge. Die Maschine bleibt in ihrer Einzel- wie auch Gesamtleistung unpersönlich. Aber uns freut an ihr die Ordnung der Dinge, das stille Gehorchen, das unbedingt Zuverlässige in allem, soweit man ihr die erforderliche Pflege angedeihen läßt. Man denke nur an die primitive Töpferscheibe und Drechselvorrichtung, an den Webstuhl; das sind schon die Vorläufer der Maschinen, und doch zeigen ihre Erzeugnisse noch durchweg den handwerklichen Reiz, das Gedankliche in der scheinbaren Wiederholung, die unterschiedliche Handschrift der sie Erzeugenden. ▫

▫ Gerade an dem uns umgebenden Gerät sehen wir gern die Spuren der Entstehung, den Werdegang, das Gefühlsmäßige. Die Handarbeit mutet an, als sei sie von wirklichem Leben durchdrungen; sie hat mehr Körper, mehr Seele; man sieht ihr nicht so sehr das Rechnerische an wie der Maschinenarbeit. Wenn wir ehrlich sind, d. h. ganz objektiv, so müssen wir zugeben, daß an allen oder doch wenigstens sehr vielen Maschinenerzeugnissen eine gewisse Strenge und Kälte hängen bleibt, vielleicht auch eine zu große Glätte und Korrektheit. Das Übermaß an Kraft und Aufwand gibt dem Produkt eben doch den Stempel der plötzlichen, gewaltsamen Erzeugung. Man vergleiche daraufhin eine geprägte mit einer gegossenen Medaille, eine getriebene mit einer gepreßten Schale, eine Handstickerei mit einer Maschinenstickerei, einen aus der Hand aufgezogenen Topf mit einem an der Schablone geformten. Aber auch geschmiedete, geschnitzte und gemeißelte Arbeiten zeigen alle Spuren des geduldigen Vollendens, die Wärme und Struktur des Gewachsenen im Gegensatz zu den Erzeugnissen der rein mechanischen Erstehung. Eine gegenseitige Schädigung im materialtechnisch-ästhetischen Sinne tritt erst ein, wenn man uns über die Herstellungsweise täuschen will: Zinkguß oder Papiermasse mit Farbanstrich als Schnitzerei vorzuspiegeln, ja überhaupt ein Übermaß von Formen und Zieraten aus der Maschinenleistung heraus als das Typische in der Konkurrenz mit der Handarbeit zu betrachten. Gerade das Gegenteil davon würde beiden Produktionsarten zum Vorzug gereichen. Die Grenzen für beide wären unschwer einzuhalten. Die Maschinenleistung kann nur dienender Art sein, sei es nach der Seite der Kraftleistung, der Präzisionstechnik oder der Vielleistung nach Zahl oder Menge. Und dadurch löst das Ergebnis schon unsere Bewunderung aus, noch mehr, wenn, so z. B. bei einer Spitze oder Stickerei, das Produkt als ein

solches der Maschine sofort erkannt wird. Man ist aber heute so weit, Maschinenspitzen dem Laien als Handspitzen anzupreisen. Mit anderen Arbeiten geschieht das auch, es sei nur an galvanoplastische Nachbildungen erinnert, deren Technik direkt zu Unlauterkeiten verleitet hat. Dieses Gefühl schon erstickt ästhetisches Empfinden. ▫

▫ Daß die Maschinentechnik gerade in ihrer Teilarbeit eine willkommene und auch die Grenzen haltende Helferin sein kann, zeigen uns auch gewisse Möbel neuerer Zeit, so namentlich Bureaumöbel, Kombinations-, Maschinen- und Typenmöbel, die sämtlich Knappheit und Solidität der Ausführung in sich vereinigen. Auch in ihnen liegen materialtechnisch-ästhetische Werte formaler Art, für die eine geistige Vorarbeit geleistet worden ist, und zwar in weit höherem Maße vielleicht als für das Einzelmöbel, das lediglich durch Handwerkstechnik entsteht. Die Massenware der ersteren Art erhält Unbekannt und Genossen, die der letzteren der persönliche Besteller. Damit kann natürlich nicht gefolgert werden, daß diese Arbeit nun unbedingt höher stehe als die Maschinenarbeit. Bildet ein Erzeugnis in sich eine Einheit, in der alle Teile harmonisch zum Ganzen stimmen, so ist es ästhetisch befriedigend ohne Rücksicht auf seine Entstehung. Unsere Empfindung wird aber weiter gesteigert durch kostbares Material, ihm ebenbürtige Technik und durch nichts behinderte Benutzbarkeit. Schönheit kann in jeglichem Gewande daherschreiten, es kommt nur darauf an, daß wir sie erkennen und empfinden. Folgedessen darf sie uns wegen ihrer Wesensart nicht im unklaren lassen; hält eine materialtechnisch-ästhetische Nachprüfung nicht stand, das heißt, versucht die äußere Hülle innere Unwahrheiten zu decken, dann ist die Enttäuschung nach dem ersten Schönheitsempfinden um so größer. Das ist der Fluch der Imitation in der Vorspiegelung falscher Tatsachen. Es ist die Arbeit auf Schein und Täuschung. Maschinen- wie Handarbeit können beide dem Konzession machen, indem sie ihre Rollen tauschen. Bleiben sie sich selbst treu, dann haben sie schon durch den materialtechnischen Prozeß eine Anwartschaft auf ästhetischen Einschlag gewonnen. Das Ergebnis wird um so befriedigender sein, je weniger unser Gesamtempfinden dadurch aus dem Gleichgewicht gebracht wird. Der ästhetische Reiz hat seine Resonanz zugleich in dem Grundzuge unserer Gesinnung.

K. H. O.

DIE AMTSKETTE DES OBERBÜRGERMEISTERS DER STADT LEIPZIG

VON DR. OTTO PELKA

FÜR das Oberhaupt der Stadt Leipzig wurde vor kurzem von einem Leipziger Bürger eine goldene Amtskette gestiftet. Aus einer engeren Konkurrenz ging *Ernst Riegel* als Sieger hervor. Die Bedeutung Riegels auf dem Gebiete moderner Edelschmiedekunst eingehend zu erörtern, hieße längst bekanntes unnötig wiederholen. Wir beschränken uns daher darauf, den Abbildungen einige erläuternde Bemerkungen hinzuzufügen. ▫

▫ Als Material gelangte nur 18-karätiges Gold und Feingold sowie verschiedenfarbiges Email zur Verwendung. Die Komposition der eigentlichen Kette will den Gedanken der künstlerischen Darstellung einer turmbewehrten Stadtmauer zum Ausdruck bringen. Zwölf Kettenglieder, bestehend aus dreireihigem Mauerwerk, dessen Quadern mit Kettengliedern aneinander befestigt sind, verbinden zwölf weitere Glieder, von denen vier die von zwei Mauertürmen flankierten Symbole von Kunst, Handel, Industrie und Wissenschaft in Gold auf blauem Emailgrund aufweisen. Das vordere Mittelglied zeigt, ebenfalls von zwei Türmen umschlossen, das gekrönte sächsische Wappen in buntem Email. Die mit Emblemen geschmückten Glieder wechseln ab mit Schilden, in denen eine stilisierte Linde, das Wahrzeichen Leipzigs, auf weißem mit goldenem Spiralornament gemustertem Grunde steht. An den unteren sieben Schilden hängen sieben kleine Medaillons mit den Buchstaben des Wortes Leipzig in Gold auf blauem Grunde. An dem Mittelschild mit dem sächsischen Wappen hängt an zum Teil ornamentierten Ketten ein großes Medaillon in der Form eines gestreckten Sechsecks mit dem Leipziger Stadtwappen in farbigem Email unter einem breiten Lorbeergewinde. Umrahmt wird das Wappen an drei Seiten von einer Girlande aus Lindenblättern, deren Flächen aus 36 geschliffenen Malachiten in Kastenfassung bestehen und auf durchbrochenem goldenen Rankenwerk ruhen. Auf der Rückseite des Wappenschildes liest man die Widmung des Stifters, des Geh. Kommerzienrates Philipp, an die Stadt. ▫

▫ Die Photographie ist, wie fast immer bei Schmuckgegenständen nicht imstande, über technische Einzelheiten und die koloristische Wirkung Auskunft zu geben. So gehen z. B. die Farbenunterschiede des grünen, roten und gelben Goldes vollständig verloren; auch die Wechselwirkung des opaken und transluziden Emails, von denen das erstere für die beiden Wappen, die Turmdächer und den Grund der Lindenschilde verwendet wurde, wird aufgehoben. Technisch ist bei der Herstellung der Kette die einzige der Natur des Goldes entsprechende Behandlungsweise, die Treibarbeit, ausgiebig zur Anwendung gekommen. So sind sämtliche Mauerquadern, die Flächen der großen Glieder, die Türme — bis auf die hervorstehenden Teile —, die Wappenschilde und der Lorbeerkranz hergestellt. Die übrigen ornamentalen Einzelheiten, wie die Rahmen um die großen Glieder und die Füllung über dem Stadtwappen, ferner die ösenartigen

Ansätze an den breiten Teilen und die kleinen Lorbeerfrüchte am Kranz sind aufgelötet. Mit welcher minutiösen Sorgfalt gearbeitet wurde, erhellt wohl am besten daraus, daß annähernd zehntausend einzelne Stücke angefertigt werden mußten. ▫

▫ Allein die Kette ist nicht nur technisch von vollendeter Meisterschaft. Sie beweist nicht nur, daß Riegel die Sprache des Materials glänzend beherrscht und den Feinheiten ihres Tonfalles einen lebendigen Ausdruck zu verleihen imstande ist. In dem gleichen Maße wie die Gediegenheit des rein handwerksmäßigen Könnens befriedigt die künstlerische Qualität. Es bestehen sehr wesentliche Unterschiede zwischen einem Gegenstand, der den rein dekorativen Anforderungen des Frauenschmuckes zu genügen hat und einem Werke, das dazu bestimmt ist, die Würde eines Trägers öffentlicher Amtsgewalt zu betonen. Was dort Vernunft ist, wäre hier Unsinn. Die Komposition eines Schmuckstückes, das die weichen, fließenden Linien einer Frauenbüste zu begleiten und ihrem Reiz als diskrete Folie zu dienen hat, soll vor allem eine Nahwirkung erzielen und muß infolgedessen zierlich und leicht beweglich in seinen Gliedern sein, um dem Rhythmus der Bewegungen des Körpers folgen zu können. Von einer Amtskette hingegen, bestimmt, bei Gelegenheit öffentlicher Repräsentation getragen zu werden, muß, wenn ihr Zweck nicht illusorisch werden soll und sie den Eindruck des kleinlichen und spielerischen vermeiden will, eine gewisse Distanzwirkung ausgehen. Diese Wesensverschiedenheiten sind vom Künstler sehr richtig empfunden und verständnisvoll berücksichtigt worden. Ohne massig zu sein und ohne eine falsch angebrachte Monumentalität zu erstreben, ist sie der sinnfällige Ausdruck eines Gedankens, der in dem Oberhaupt einer Stadt die zentrale Repräsentanz der Gesamtheit ihrer Lebenskräfte und Lebensäußerungen sieht. ▫

▫ Die Kette ruht in einem mit leicht cremefarbigem Sammet ausgeschlagenen Etui aus Schweinsleder, dessen Deckelschmuck ebenfalls von Riegel entworfen ist. In der Mitte des Deckels steht, umgeben von einem Oval aus goldenem Zickzackmuster, ein goldener Lindenbaum, dessen Stamm die Jahreszahl 1910 trägt. Die übrige Fläche ist durch gerade Linien in verschiedene Felder geteilt; der abgeschrägte Deckelrand weist als Verzierung ein gitterartiges Motiv auf, bei dem die eingeschlossenen rautenförmigen Felder vergoldet sind. ▫

PRAKTISCHE FRAGEN : SPRECHSAAL FÜR DIE LESER

DIE Schriftleitung des Kunstgewerbeblattes hat sich entschlossen, *Anfragen aus dem Leserkreis* nicht nur auf direktem Wege zu beantworten, sondern sie, wenn ein *allgemeines Interesse* vorliegt, hier der öffentlichen Beantwortung und Besprechung zu unterstellen. Es wird zu diesem Zwecke im Kunstgewerbeblatt eine *neue Rubrik* »Praktische Fragen« eingerichtet, in der jeder Leser das freie Wort erhält, wenn er etwa für seine Berufsgenossen oder die Allgemeinheit Wichtiges zu sagen hat. Wie schon aus der Überschrift dieser Rubrik hervorgeht, soll es sich weniger um ästhetische als um *praktische* Fragen handeln, die z. B. zwischen den Künstlern und Ausführenden zu klären sind. Die *Leser des Kunstgewerbeblattes* werden hiermit eingeladen, sich zur Schriftleitung über Vorschläge und Anregungen *ganz freimütig zu äußern;* es wird an den Einsendungen inhaltlich möglichst wenig geändert, während das Streichen und Zusammenziehen einzelner Teile, die in ähnlicher oder gleicher Weise bereits behandelt wurden, vorbehalten bleiben muß.

Die Schriftleitung des Kunstgewerbeblattes.

▫ In dem wirtschaftlichen Organ der bildenden Künstler, die »Werkstatt der Kunst«, hatte kürzlich der Leiter der »Münchener Vereinigung für angewandte Kunst«, Freiherr *G. von Pechmann*, wichtige Anregungen für ein zweckmäßiges Zusammenarbeiten von Künstlern und Ausführenden gegeben. Die »Vereinigung für angewandte Kunst« hat im vorigen Jahre eine Vermittlungsstelle ins Leben gerufen, die dazu bestimmt ist, gewerblichen Produzenten geeignete künstlerische Kräfte nachzuweisen. ▫

▫ Freiherr von Pechmann weist nun darauf hin, daß es für die Fabrikanten nicht genügen könne und dürfe, wenn ihnen von den Künstlern zeichnerische Entwürfe, die auf dem Papier gedacht und entstanden sind, geliefert würden. Dabei komme wenig heraus, weil es nicht angängig und praktisch sei, daß sich die beiden wichtigsten Arbeitsfaktoren so wenig um einander kümmerten und daß jeder für sich den Teil seiner Arbeit allein verrichte. Der Referent war der Meinung, daß die Anfertigung neuer Entwürfe oder neuer Modelle überhaupt nicht zum *Ausgangs*[illegible] der gemeinsamen Arbeit von Künstlern und Fabrikanten [illegible] werden sollte. Viel besser wäre es, wenn der Fabrikant damit anfangen wollte, daß er den sich für seine Technik interessierenden Künstler mit den bisherigen Erzeugnissen der Firma bekannt mache; er meint, daß es sich in sehr vielen Fällen zeigen würde, daß bei vielen Gegenständen *nur Verbesserungen oder Ausscheidungen* nötig seien, um ein ganz gutes Produkt zu erzielen. Zugleich würde dem Künstler Gelegenheit gegeben werden, sich mit der Technik und den Eigenheiten des Materials und auch mit den wichtigen wirtschaftlichen Nebendingen vertraut zu machen. Freiherr von Pechmann hofft also, die Industriellen davon zu überzeugen, daß ihnen mit Entwürfen nicht gedient sei, sondern nur mit einem, unter vollkommener Berücksichtigung aller technischen Möglichkeiten ausgeführten *Materialmodell.* Wünschenswert sei also, daß die Künstler, die für die Fabrikanten und Kunsthandwerker arbeiten sollen, einige Zeit praktisch in deren Betrieb tätig sein dürften. ▫

▫ Auf diese Anregung hin sind zahlreiche Zuschriften eingelaufen, die auch der Schriftleitung des »Kunstgewerbeblattes« zur Verfügung gestellt wurden und von denen hier einige auszugsweise mitgeteilt werden. *(Forts. auf S. 36)* ▫

KÄTHE STADTHAGEN IN MITTENWALDE - BERLIN

Es ist in unseren Tagen für eine Frau immer noch nicht leicht, mit der männlichen Arbeit zu konkurrieren, insbesondere nicht auf dem Gebiete des Kunstgewerbes, dem sich so viele außerordentlich begabte männliche Künstler zugewendet haben. Viele konkurrierende Frauen verfallen deshalb in den Fehler, männliche Eigenschaften und Ausdrucksformen nachzuahmen, ein Beginnen, das in den meisten Fällen mißlingt und der Produktion karikaturistische Züge verleiht. ▫

▫ *Käthe Stadthagen* hat sich von diesem Fehler frei gehalten und dazu mögen die ausgezeichneten Lehrer, die sie hatte, denen alles Gewaltsame und Sentimentalische ein Greuel war und noch ist, einiges beigetragen haben. In der »Steglitzer Werkstatt« hatten sich zielbewußte und deshalb sehr aufopferungsfähige Künstler, wie Ehmcke, Kleuckens und Belwe zusammengefunden, die nach dem Beispiel von William Morris das Buch wieder zu einem Kunstwerke gemacht und unsere Flächenkunst mit aus der Taufe gehoben haben. Wer zu ihnen in die Lehre kam, erhielt die denkbar beste und ich möchte sagen: sittenstrengste, handwerkliche Schulung. ▫

▫ Die junge Künstlerin hat mit dem Pfunde, das ihr damals und später auch von William Müller anvertraut wurde, fleißig gewirtschaftet und es mit einem beachtenswerten eigenen Vermögen verschmolzen. Mögen ihre hier abgebildeten Arbeiten für sich selbst sprechen; sie scheinen mir in glücklichster Weise logische Strenge mit Form- und Farbenreichtum zu verbinden und trotz aller Energie viel weibliche Anmut zu entfalten.

F. HELLWAG



KÄTHE STADTHAGEN IN MITTENWALDE-BERLIN
Decken und Kissen in Kurbelstickerei aus Tuch, Seide und Leinen

Aus

Künstlerworte *.

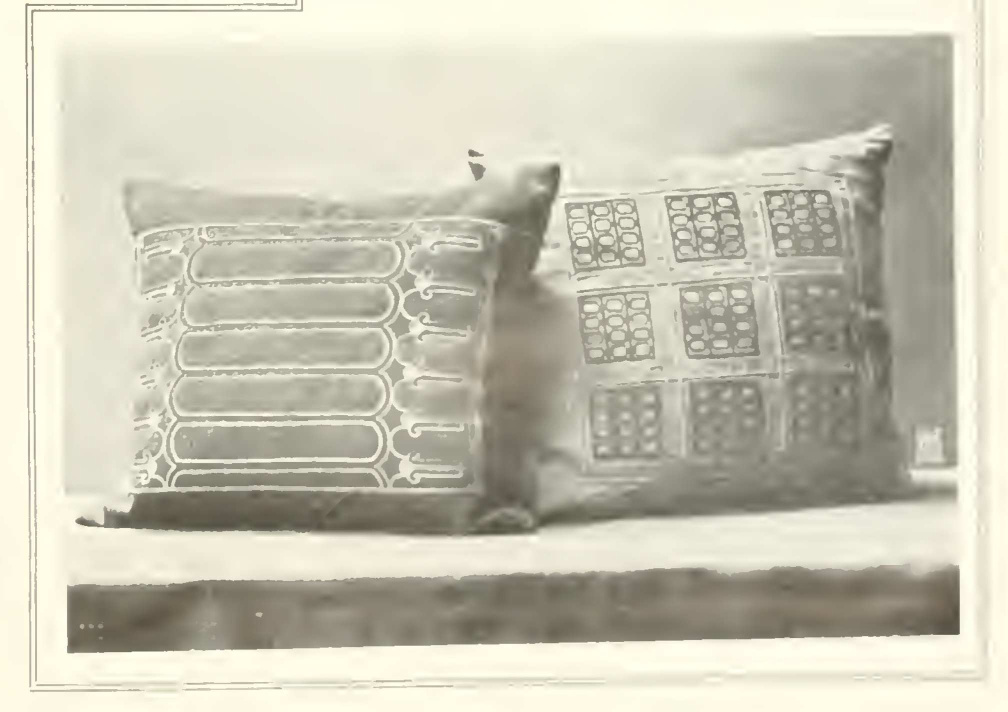
Zur Wiedergeburt der Künste ist vor allem eine Wiedergeburt der Sitten notwendig. Delacroix.

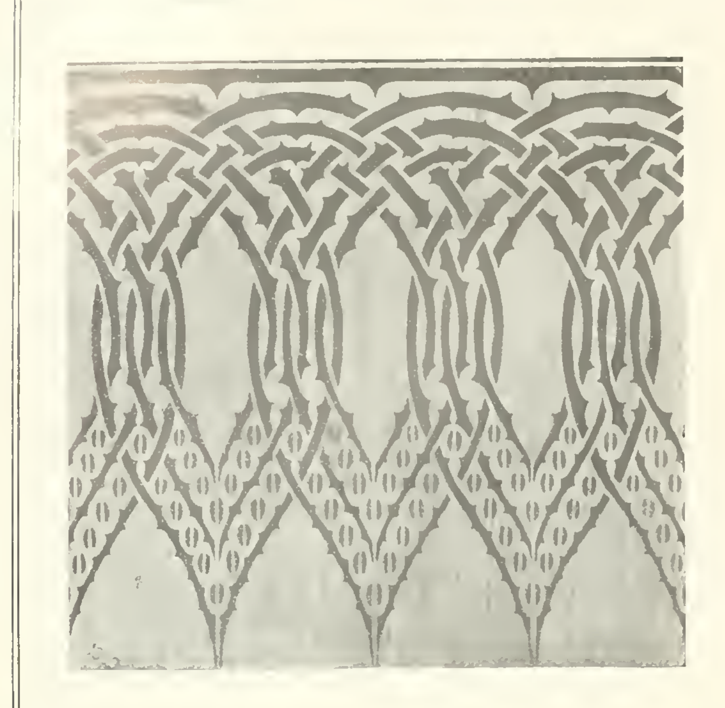
Vor allen Dingen muß der Künstler Bürger sein. David von Angers.

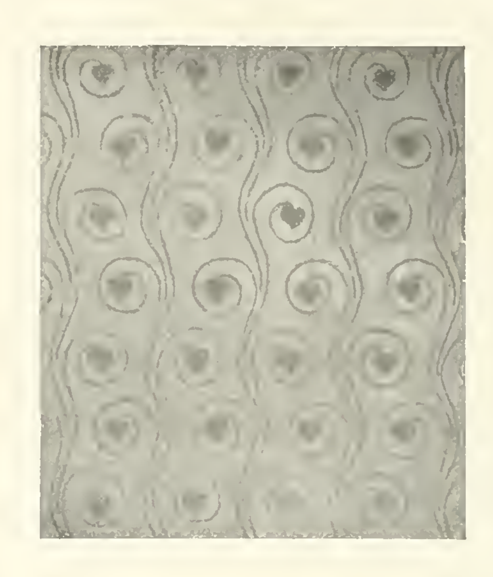
Überall ist die Kunst ein Resultat der Kultur. Braquemond.

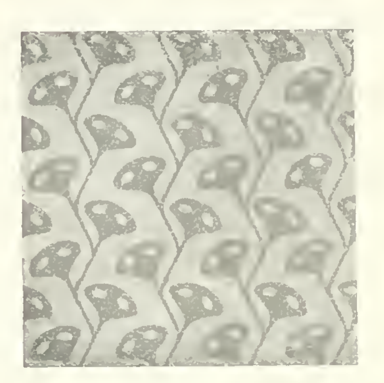
Die Phantasie in der Kunst besteht darin, daß man den vollkommensten Ausdruck für eine existierende Sache finde, nicht aber, daß man diese Sache selbst erfinde oder schaffe. Courbet.

* *Gesammelt von Karl Eugen Schmidt. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Preis 4 Mark.*

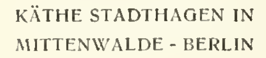












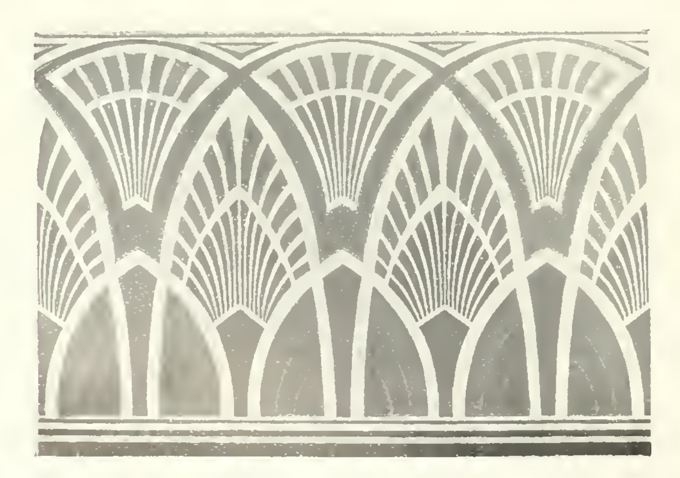
KÄTHE STADTHAGEN IN MITTENWALDE - BERLIN

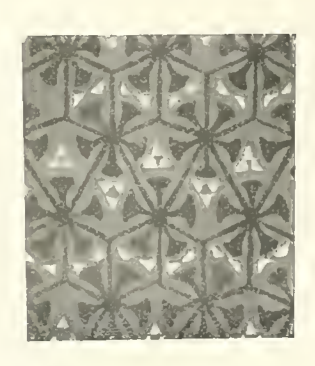
Seite 34

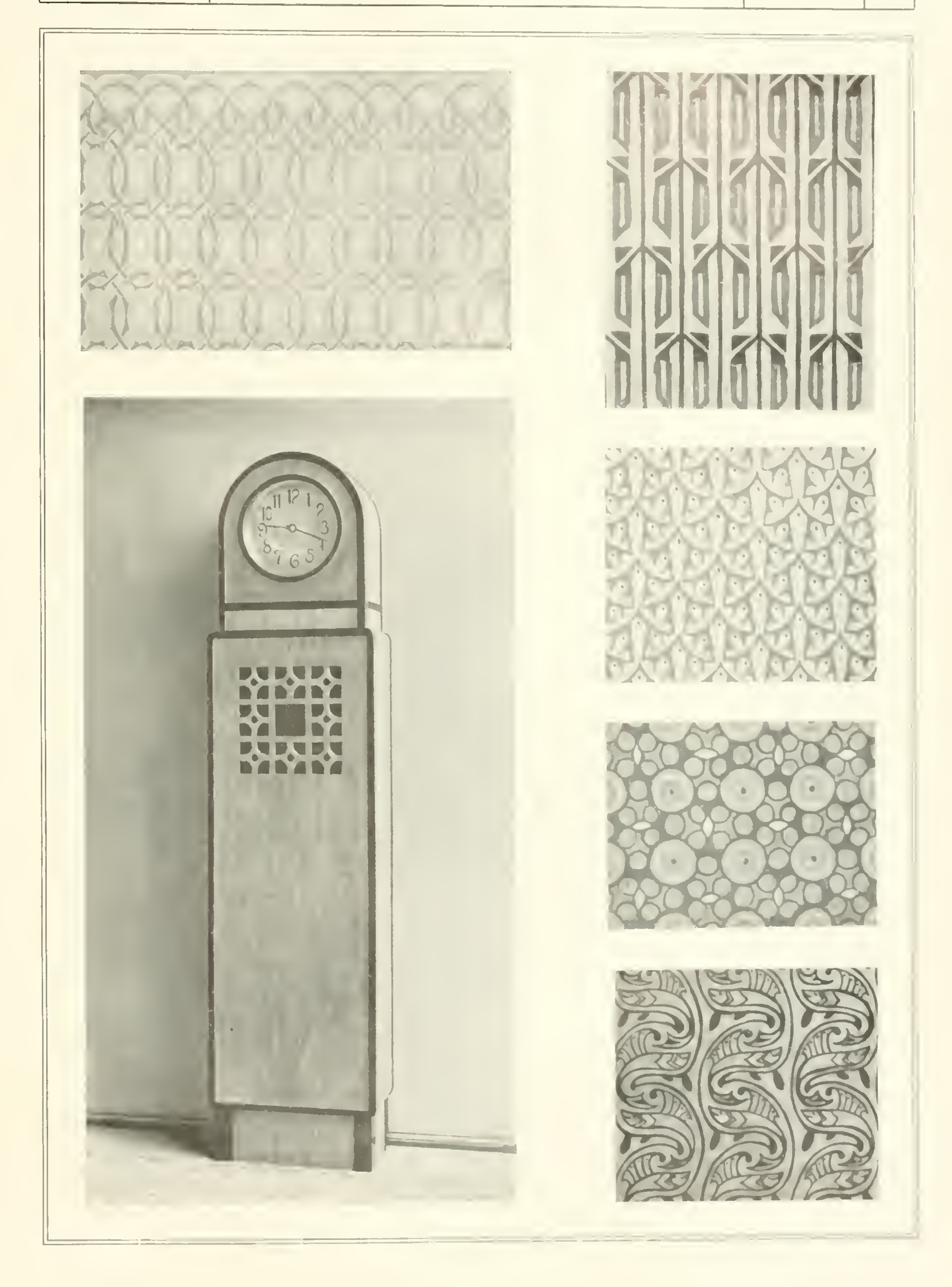
Seidenstoffe, Vorsatzpapier und Schablonenfriese

Seite 35

Tapete mit Fries, Vorhangstoff, Vorsatzpapiere, Seidenstoff und Standuhr (die Zeiger der Uhr sind provisorische)







▫ Herr Hofjuwelier *C. A. Beumers* in Düsseldorf sandte eine längere Erwiderung, die in vielen Punkten interessant ist ▫

▫ Herr C. A. Beumers gibt seiner Freude darüber Ausdruck, daß nun ein ernster Wille zur Verständigung zwischen Künstlern und Industriellen da sei, denn auch die letzteren äußerten oft, daß sie froh wären, wenn ihnen jemand zu wirklich guten Entwürfen verhelfen würde. Denselben Willen hätten auch die Kunsthandwerker, bei denen die Sache aber so läge, daß sie für einen bestimmten festen Kundenkreis arbeiteten, dem sie nicht unvermittelt etwas ganz Neues vorsetzen könnten. Eine gewisse Übergangszeit sei hier für beide Teile notwendig, womit aber nicht gesagt werden sollte, daß der Künstler im alten Fahrwasser weiterziehen müsse. Im Gegenteil, er solle Neues erfinden, aber darauf Rücksicht nehmen, daß es sich unter den bisherigen Bedingungen, was Preis und Absatzmöglichkeit anginge, herstellen ließe. Besonders bei Entwürfen für das Kunsthandwerk sei oft die *Preisfrage* hinderlich, da die Künstler zu hohe Honorare forderten. Er, Beumers, habe z. B. kürzlich den Fall erlebt, daß ein Künstler für den Entwurf einer Uhr, deren Herstellung etwa 4500 bis 5000 M. kostete, ebensoviel Honorar berechnete. Ein so teures Stück sei selbstverständlich nur dann zu verkaufen, wenn es nur in einem Exemplar hergestellt würde. Der Kunsthandwerker müsse also im Gegensatz zu den Industriellen, die das Künstlerhonorar auf zahlreiche Wiederholungen verteilen könnten, das Künstlerhonorar auf das eine einzige ausgeführte Exemplar draufschlagen. Die Uhr müßte also im Verkauf 10 bis 12000 M. kosten und sei deshalb kaum verkäuflich. Beumers meint ferner, daß zuweilen die Idee des Künstlers, die er in seinem Entwurf niedergelegt habe, Schiffbruch erleide, wenn der Ausführende erst einmal anfinge, Änderungen vorzunehmen; jener ginge dabei leicht über das notwendige Maß hinaus, um sich die Arbeit zu erleichtern. Ein anderes Beispiel: Ein Künstler hatte eine silberne Jardinière entworfen, bei der in recht origineller Weise Emailflecken verwendet waren. Der Entwurf sah recht ansprechend aus, aber bei der Ausführung ergaben sich große technische Schwierigkeiten, weil einige Emailflecken an Stellen gesetzt waren, wo sie schwer ausführbar wurden. Da der Künstler sich nicht zu einer Änderung bewegen ließ, sah sich der Fabrikant vor die Wahl gestellt, entweder die einzelnen Teile der Jardinière mit Zinn zusammenzulöten, was ihn die Lage versetzte, das verhältnismäßig kleine Stück für 150 M. zu verkaufen; damit war aber eine Fabrikationsmethode angewendet, die kaum bei billiger Basarware, niemals aber bei so teuren Stücken erlaubt sein sollte; oder aber, verschiedene Teile mit Rändern zu versehen, um einem Verbiegen vorzubeugen, und die emaillierten Rändchen mit Nägelchen zu nieten. Dann hätte sich aber der Verkaufspreis um 100 M. erhöht und wäre im Handel wohl nicht zu erzielen gewesen. Hier war also in erster Linie die Unkenntnis der Fabrikationsmethode dem entwerfenden Künstler hinderlich und zweitens sein Eigensinn, sich nicht von Ausführenden beraten lassen zu wollen. Allerdings hätten solche Beratungen nur beim Entstehen der Zeichnungen irgendwelchen Wert, denn beim Umarbeiten für die Ausführung würde der Entwerfende oft enttäuscht. Ein Kunsthandwerker, selbst wenn er zum selbständigen Entwerfen befähigt wäre, fände nicht mehr die Zeit, alles allein zu machen und sei deshalb auf Künstler angewiesen. Beumers befürwortet am Schluß, man müsse *die tüchtigsten Künstler* als Lehrer an die Schulen nehmen und ihnen als Schüler die besten, begabtesten jungen Leute, die in der Lehrzeit bewiesen hätten, daß sie zu Höherem befähigt seien, anvertrauen. Wenn diese Leute für das Gewerbe erzogen würden, dann könnte man im Laufe der Jahre einen Stamm von Künstlern haben, der dem Gewerbe von großem Nutzen wäre. Unter allen Umständen sei aber zu fordern, daß alle mittelmäßigen und weniger begabten Leute von den Schulen fern gehalten würden, denn sie bildeten nur unnötigen Ballast, der dem Vorwärtskommen der anderen hinderlich sei. ▫



Käthe Stadthagen in Mittenwalde-Berlin
Blumenständer bei A. Wertheim A.-G., Berlin

▫ Ein Dresdener Künstler behandelt in seiner Zuschrift die, ja auch oben

von Beumers gestreifte Frage des *Künstlerhonorars.* Er schreibt: ▫

▫ »Ein Fabrikant muß das von ihm bezahlte Künstlerhonorar zu seinen Fabrikationskosten schlagen und, der Gesamtsumme seiner Auslagen entsprechend, den Einzelverkaufspreis des Gegenstandes festsetzen. Er legt nach seiner bisherigen Erfahrung mit anderen Gegenständen, die ihn aber sehr leicht irre führen kann, bei der Berechnung die Absatzmöglichkeiten zugrunde. Wenn er für den Entwurf eines Gegenstandes, dessen Herstellung 10 M. kostet, 100 M. Künstlerhonorar bezahlt hat und auf einen Absatz von 50 Exemplaren rechnet, so muß er auf jedes Stück mindestens 2 M. aufschlagen. Verkauft er mehr als 50 Exemplare, so verdient er allerdings bei jedem Exemplar 2 M. mehr oder aber er kann den Verkaufspreis um die Differenz des ja nun schon herausgewirtschafteten Künstlerhonorars herabsetzen. Setzt der Fabrikant aber weniger als 50 Stücke ab, so wird es ihm unmöglich, das Künstlerhonorar wieder herauszuwirtschaften und das bleibt als unangenehme Erinnerung an die Verbindung mit dem betreffenden Künstler auf dem Verlustkonto stehen. Da könnte nun eine andere Methode, die sich z. B. bei den »Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst« von *Karl Schmidt* vorzüglich bewährt hat, Platz greifen. Herr Schmidt beschäftigt, wie bekannt, mehrere bedeutende Münchener und Dresdener Künstler, die fortlaufend neue Entwürfe ihm einliefern. Herr Schmidt hat nun folgende Praxis eingeführt: Er zahlt den Künstlern nicht eine größere Pauschalsumme bei Ablieferungen ihrer Entwürfe, sondern er *beteiligt* sie in Prozenten am Fabrikationsgewinn. Hat nun also einer der Künstler einen Entwurf geliefert, der gut anschlägt, so verdient er wahrscheinlich mehr Honorar, als wie ihm der Unternehmer bei Abnahme des Entwurfes auf unsicheres Risiko hin jemals hätte bezahlen können. Schlägt der Entwurf aber nicht ein, so erleidet der Fabrikant bei der kleinen Absatzziffer der Gegenstände nicht auch noch den Verlust des von ihm bar im voraus bezahlten Künstlerhonorars, der ihn unter Umständen so schwer treffen könnte, daß ihm das weitere Zusammenarbeiten mit Künstlern verleidet würde. Allerdings verdient auch der Künstler nichts und hat beinahe umsonst gearbeitet. Er ist aber, wenn man es so nehmen will, der schuldige Teil gewesen und wird, ohne schlechtem Geschmack Konzession machen zu müssen, seine Entwürfe künftig anders einrichten, indem er aus dem erlebten Fiasko eine Lehre zieht. Selbstverständlich sollten sich die Künstler zu solchen Verträgen nur dann herbeilassen, wenn sie es mit einem Fabrikanten zu tun haben, der seine Fabrikation wirklich in der allerbesten und auf die Intention der Künstler eingehender Weise ausführt, so daß nicht etwa der geringe Absatz einzelner Gegenstände auf eine mangelhafte oder unkünstlerische Ausstattung zurückzuführen wäre. Haben die Künstler es aber mit einem einsichtigen, verständnisvollen Fabrikanten, wie z. B. mit Herrn Schmidt von den Deutschen Werkstätten zu tun, so werden sie bald einsehen, daß sie mit dieser Methode am besten fahren, die das Eintreten von Unlust auf der einen oder der anderen Seite verhindert und die Produktion frisch und in qualitativem Steigen erhält. ▫

▫ Ein Kölner Künstler wirft die Frage auf. ▫

▫ Wie kann dem Kunsthandwerk und der Kunstindustrie aus den gebildeten Ständen Zufluß von Arbeitskräften, die nicht nur zeichnerisch, sondern auch praktisch handwerklich tätig sein wollen, zugeführt werden?

▫ Die Schriftleitung dieses Blattes weist auf die Worte hin, die Professor *Henry van de Velde* im Oktober 1909 auf der zweiten Jahresversammlung des »Deutschen Werkbundes« in Frankfurt a. M. gesprochen hat: ▫

▫ »Bereitet nur den Weg vor, helft uns, die Moral der Qualitätsarbeit predigen und zeigt dem Publikum Produkte, die wert wären, mit Freude von Damen und Herren der höheren Stände angefertigt zu werden, wie es z. B. in Dänemark der Fall ist. Helft uns, die Ansicht verbreiten, daß es für einen Sohn der besseren Stände ebenso ehrenwert ist, Buchbinder, Goldschmied, Keramiker oder Emailleur zu werden, wie Advokat, Bankier oder Offizier. ▫



[illegible]

AUS DEN VEREINEN

▫ Köln a. Rh. Der »*Vierte Kongreß deutscher Kunstgewerbetreibender und -Handwerker*«, diese jährliche Heeresschau des »Fachverbandes für die wirtschaftlichen Interessen« hat am 19. September in Köln stattgefunden. Die Presse ist in einiger Verlegenheit, ob sie von den Verhandlungen des Kongresses Notiz nehmen darf. Denn auf Seite 20 des Jahresberichts des Fachverbandes wird ihr damit gedroht, die Verfasser unangenehmer Berichte bei den Verlegern ihrer Blätter zu denunzieren, und auf dem Kongresse selbst hat sich Herr Kimbel wieder sehr scharf gegen die Presse ausgesprochen, die von lauter jungen unreifen Schriftstellern mit mangelndem Ehrgefühl repräsentiert werde. Wir wollen es trotzdem wagen. — Das erste der drei Hauptreferate hielt Herr *Carl Hemming* aus Düsseldorf, der den idyllischen Zustand zur Zeit der Zünfte schilderte und damit das neuzeitliche Innungswesen verglich. Alle Verfügungen, die das Handwerk betrafen, die Wahl der Meister und die Stempelkontrolle ihrer Produktion lagen im alleinigen Machtbereich der Zünfte. Wenn sich dies auch mit den heutigen Begriffen von Recht und Freiheit nicht vertrüge, so sei doch dadurch damals eine Spaltung in zwei feindliche Lager vermieden worden Dem heutigen Handwerkerstand schadeten drei Hauptfaktoren: erstens die durch den technischen Fortschritt hervorgerufene Entwicklung; zweitens die Gewerbefreiheit; drittens der soziale Fortschritt. Die Handwerkskammern regierten vom grünen Tisch aus und beachten die praktische Seite zu wenig. Die Meister seien sich nicht in ihren Zielen einig und die Gewerbefreiheit habe den wirtschaftlichen Kampf entfesselt. Der soziale Fortschritt habe aus Meister und Gesellen nun Arbeitgeber und Arbeitnehmer gemacht. Keine moralische Zucht, keine Reinhaltung der Kaste mehr, das persönliche Verhältnis verloren. Der Staat sei mit schuld, denn er habe das Wohl der Arbeiter zu sehr gefördert! (Liegt hierin der Vorwurf, daß der Staat den Meistern die von diesen beabsichtigte Förderung der Gesellen aus der Hand genommen habe, oder soll die Förderung an sich verurteilt werden?) Die neuzeitlichen Innungen haben die hohe Aufgabe, aus den Handwerkern Staatsbürger zu machen. Sie sollen ferner die Leistungsfähigsten und Besten, die bisher immer durch die Maschen der Preiskonventionen schlüpften, fesseln. (Hierzu soll vielleicht die Aufhebung des § 1009 der Reichsgewerbeordnung dienen, damit künftig auch den Zwangsinnungen die Preisfestsetzung erlaubt würde?) In den eigenen Reihen der Meister müsse (qualitativ) strenge Musterung gehalten werden, damit man den Gesellen wieder, wie es nötig sei, turmhoch überrage. Aber diese sollten nicht die ewig kontrollierten Knechte bleiben, sondern freudige Mitarbeiter werden. In der Diskussion befürwortete der Schuhmachermeister Figge (der bekanntlich Mitglied der Kunstkommission der Stadt Köln ist!) eine Annäherung des Kunsthandwerkes an das Handwerk. Kimbel (Vater) spricht gegen die Bevormundung der Innungen durch die teuer arbeitenden Handwerkskammern. Rahardt warnt vor der Krättezersplitterung und Schneider-Wiesbaden wünscht die Abschaffung der Gesellenausschüsse. Kimbel (Sohn) spottet über das Gebäude der Berliner Handwerkskammer. Der Vorstand dieser Kammer gibt Herrn Kimbel (Sohn) heraus und sagt: »Es sind hier Leute an der Spitze, die nicht im Kunstgewerbe stehen, die nur zu rechnen wissen!« Nun folgt das Referat des Herrn *Wilhelm Kimbel* (Sohn) über »Bürgertum, Kunst und Handwerk«. Kimbel bezeichnete das Bürgertum als das Sammelbecken produktiver Elemente, in dem bedeutende Männer geboren werden, so daß die Tradition nicht abreißt. Nur kommt der Wille dieser befähigten produzierenden Elemente im Volksparlamente nicht genügend zum Ausdruck, da dort, wie in der bösen Presse ein paar Dutzend anonyme Menschen, Berufsparlamentarier, das Wort führen. Wir brauchten also ein Ständeparlament. — Nun die Schule, die die Vorbereitung, die sie geben kann, für das Resultat nimmt — sie ist zum Selbstzweck geworden. Unser Respekt vor dem Examen ist aber sehr gesunken. Die Handwerker sollen daher ihre Söhne nicht mehr studieren lassen, sondern sie dem Handwerk zuführen, das uns adeln kann, wenn wir es nur zu adeln verstehen. Eltern verstehen ihre Söhne sonst nicht mehr, da die Schule trennt, statt zu binden. Bildung muß man sich nach der Schule erobern; sie ist aber nicht gleichbedeutend mit Kultur. Jeder ernsthafte Arbeiter ist im Staate ein Kulturträger. In unserem bürgerlichen Leben will man mehr scheinen als man ist. (Leisten vielleicht die Möbelfabrikanten, die Prunkausstattungen produzieren, jenem Bestreben Vorschub?) Heute gilt es als Kultur, wenn man sich alte Kunst kauft. Das sei verderblich. (Sehr richtig; aber ist es besser, wenn man Imitationen alter künstlerischer Kultur kauft?) Suchen wir doch lieber nach unseren heutigen Rembrandts, Dürers usw. (Nun, wir haben unsere Behrens, Muthesius, Pankok usw. gefunden, und wer setzt ihnen beharrlich die Sheraton und Chippendale usw. entgegen?) Unsere Museen haben mit Kultur nichts zu tun. (Welche kunstgewerblichen Produzenten aus dem vorher erwähnten bürgerlichen Sammelbecken leben denn aber beinahe ausschließlich von den z. B. in den Kunstgewerbemuseen aufgespeicherten Schätzen alter Kultur? Herr Kimbel meint freilich die Museen der bildenden Künste und hat damit auch recht. Er erscheint aber nicht berufen, diesen Protest auszusprechen, da er auf seinem eigenen Gebiete die Pflege neuzeitlicher Kunst und Kultur mit allen Mitteln bekämpft.) Kunst ist die beste Kapitalsanlage! Das hat man in der Blütezeit z. B. der Städte Nürnberg und Rothenburg o. T. begriffen. Was aber werden wir unseren Nachfahren an eigenen Kulturwerten zu bieten haben? (Antwort: Im 20. Jahrhundert entstandene Möbel der französischen und englischen Könige.) Vom Handwerk ist nicht viel geblieben. Es wird von Behörden und Architekten ausgewuchert und das beste Bürgertum entzieht sich ihm. (In dem letzten Satz berührt sich Herr Kimbel mit — van de Velde und mit vielen modernen Künstlern.) Die Schulpolitik entzieht dem Handwerkerstand die besten Kräfte. Auf Herrn Kimbels Vorschlag wird nun folgende Resolution angenommen: ▫

> ▫ »Wir ersuchen, das *Einjährig-Freiwilligen-Institut* dahin abzuändern, daß es nicht mehr in stetig steigendem Maße den Zufluß aus besitzenden bürgerlichen Familien zum Handwerk hindert. ▫
>
> ▫ Wir stellen es der Staatsregierung anheim, über das ‚Wie‘ sich mit uns in Verbindung zu setzen, möchten aber andeuten, daß der einfachste Weg der wäre, die Erlangung desselben *auf der Schule* an das vollende 16. Lebensjahr zu binden resp. zu begrenzen. ▫
>
> ▫ Dagegen die heute schon bestehende Möglichkeit, auf Grund hervorragender kunsthandwerklicher Leistung das Einjährige zu erreichen — noch mehr zu erleichtern.
>
> ▫ Wir versprechen uns davon die wirksamste Hebung aller produzierenden Stände, denen durch die über Gebühr lange Ausdehnung der Schuljahre das beste Material an Menschen entzogen werden.« ▫

▫ Das dritte Referat über »die weitere Entwicklung der Pflichtfortbildungsschulen« gab Herr Obermeister *Rahardt*. Er wünscht, daß der Zeichenunterricht nicht von Pädagogen, sondern von Fachleuten gegeben würde. Staatliches

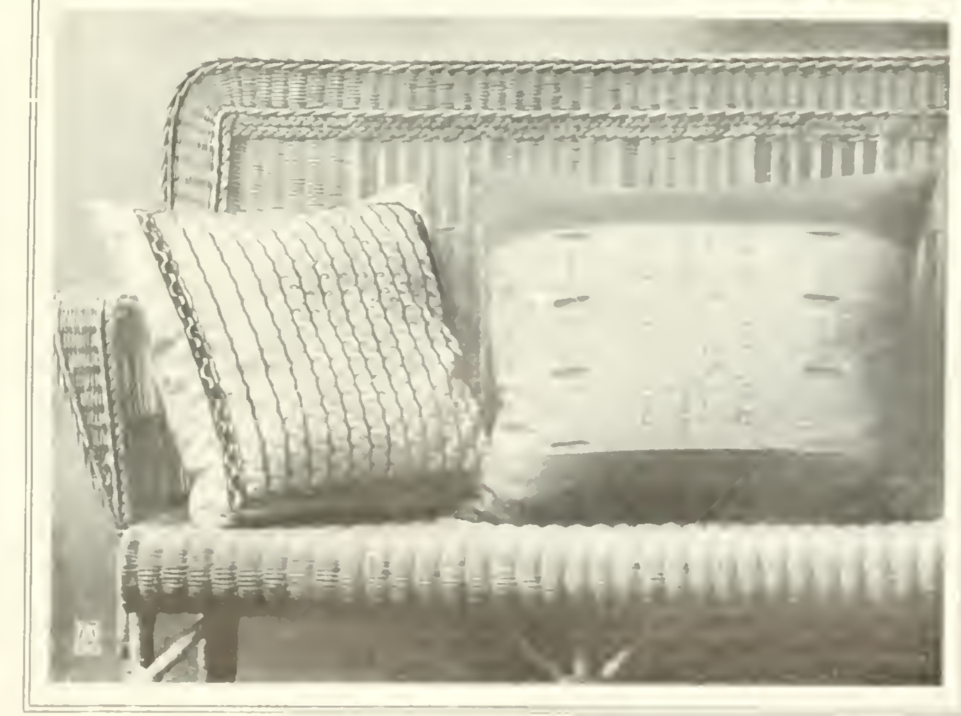
Interesse an der Ausbildung der Handwerker sei nötig. In das Kuratorium der Schulen seien Fachleute zu wählen. Die Kunstgewerbeschulen dürften kein Zeichner- und Proletariertum bilden. Die Schulräume würden durch Lehrer zu privaten Zwecken mißbraucht. In der Diskussion fiel Herr Kimbel (Vater) mit sieben Thesen über Pflichtfortbildungsschulen durch und zog sich grollend zurück. Die Kölner und Berliner Fortbildungsschulen werden als mustergültig gepriesen, die Münchener abgelehnt. ▫

▫ In der Besprechung von Interessenfragen befürwortet *Jacobi*-Berlin den sehr guten Vorschlag, daß Kostenanschläge und Entwürfe den Kunden nicht kostenlos zur Verfügung gestellt werden sollten, mindestens aber müßten Zeichnungen und Anschläge, die nicht zurück kommen, bezahlt werden. (Vgl. die »Eisenacher Ordnung«.) Damit war die Tagesordnung erschöpft. ▫

▫ Aus dem *Jahresbericht* des Fachverbandes *für 1909* sei außer der erwähnten Verwarnung an die Presse noch hervorgehoben, daß Muster zu Urheberrechtsverträgen zwischen Geschäftsherren und Künstlern sowie mit Angestellten ausgearbeitet und verschickt worden sind. Die von Prof. Dr. Ehrenberg-Rostock veranstalteten Erhebungen über die »gewerbliche Qualitätsproduktion in Deutschland« wurden vom Fachverband unterstützt. Der Plan, den Pflichtfortbildungsschulen Lehrwerkstätten anzugliedern, bezeichnet Herr Rahardt auf Seite 14 als »wahnwitzig«. (Wir erinnern uns, daß er einmal im Abgeordnetenhause keinen Pfennig für die jetzt so vorzüglich bewährten Meisterfortbildungskurse bewilligen wollte. Red.) Herr Kimbel (Sohn) spricht auf Seite 17 den Verhandlungen des »Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine« nur einen meist stark einseitigen Charakter zu, da dieser Verein zum größten Teil aus »Theoretikern« bestehe. Die »Deutsche Möbelzeitung« in Erfurt versuchte zuerst modern zu sein, um, wie sie an ihre Mitarbeiter schrieb, recht engen Anschluß an den »Verband deutscher Kunstgewerbevereine« zu finden. Mit einer plötzlichen Schwenkung bot sie sich dann dem Fachverband als Vereinsorgan an, wurde aber abgewiesen (Seite 19). ▫



Käthe Stadthagen: Decken und Kissen in K[illegible]tickerei [illegible] T[illegible] und S[illegible]



▫ Einige Ausfälle auf die Zeichenmethode Kerschensteiners (auf Seite 24) und auf Berichte über die Berliner Möbelfabrikation der Ältesten der Berliner Kaufmannschaft (Seite 29) seien noch erwähnt. ▫

▫ Im nächsten Jahre findet ein *Kongreß* in *Dresden* statt.

AUSSTELLUNGEN

▫ **Paris.** *Die Münchner Ausstellung angewandter Kunst im Herbstsalon 1910.* Zum ersten Male ist seit vierzig Jahren wieder einmal einem deutschen Künstlerverein innerhalb einer offiziellen, französischen Kunstausstellung in Paris ein eigener, von der Jury des Salons unabhängiger Raum zugebilligt worden. Diese liebenswürdige Gastfreiheit, die der Herbstsalon der Münchner Vereinigung für angewandte Kunst gewährt hat, ist der energischen Initiative seines Präsidenten Franz Jourdain zu danken, der in warmer Begeisterung für Münchner Kunst diese schöne Idee verwirklichte. Jourdains Großzügigkeit erklärt sich am besten daraus, daß er von vornherein den Müchnern ein Viertel des Herbstsalons zur freien Verfügung stellte.

Obwohl das Plakat der Ausstellung von Julius Diez keineswegs dem Pariser Geschmack entspricht, hat es dennoch seinen Zweck vorzüglich erfüllt, einmal, weil die originelle Zeichnung und die schöne und kostspielige Reproduktionstechnik auffielen; ferner weil es bei vielen Franzosen seiner Komposition in einer Triangelanlage wegen die Vermutung weckte, daß die Ausstellung ein von Freimaurern gefördertes Unternehmen sei. Wenn die klerikale Presse daher sich der Ausstellung gegenüber kühl und ablehnend verhielt, so ist das zum Teil, so befremdend das in Deutschland klingen mag, den Tendenzen zuzuschreiben, die man dem Plakatzeichner unterschob. Maßgebende Kritiker, wie Alexandre, Clément-Janin, Chantavoire, Forthuny, Gabriel Monrey, Sarradin u. a., Künstler wie Roll, Caziú, Promé, Maillol, Lalique, Carabin, Majorelle u. a. haben sich über die Ausstellung sehr günstig, voller Achtung vor der Disziplin, dem Ernst, der gediegenen Arbeit, der Zusammenstimmung des Einzelnen zum Ganzen ausgesprochen und haben betont, daß die Ausstellung eine gute Lektion für die französischen Künstler bedeute. ▫

▫ So schön und erfreulich der ideelle Erfolg der Ausstellung auch ist, so ist trotzdem kaum auf bedeutende materielle Erfolge zu rechnen, da die Weltanschauung und die Lebensgewohnheiten der Franzosen zu sehr von den unseren verschieden sind. Die Pariser tadeln an den Münchner Möbeln die Verwendung von schwarzen und violetten Tönen, mit denen sie unlöslich den Begriff der Trauer und Halbtrauer verbinden. Silber, das verschiedentlich in der Ausstellung als Bilder- und Spiegelrahmen verwertet worden ist, ist ihnen ein zu kalter und harter Ton. Der deutsche Wohnungsstil erscheint ihnen zu ernst, zu schwer, zu pathetisch; sie vermissen die Grazie, Heiterkeit, Leichtigkeit des südländischen Temperamentes. »Schön, sehr schön für die kalten, harten Länder des Nordens«, sagte mir ein Franzose, »aber könnten Sie sich ein solches Schloß an der Küste des Mittelländischen Meeres unter dem ewig blauen, lachenden Himmel denken?« Berndls Wohnzimmer in braun und blau erregt das Entzücken der Franzosen. »Herrlich, herrlich«, sagte ein Franzose, »solchen Raum im Herzen Deutschlands anzutreffen. Ein solches Nationalgefühl und Bewußtsein versteht kein Franzose in einen Raum zu legen. In solchem Zimmer denkt man an Theodor Storm, an Ludwig Thoma und Gottfried Keller. Deren Gestalten könnten hierin leben; aber nicht Maupassants Männer und Frauen.« Wir Deutschen leben, schaffen und träumen in unseren Zimmern. Der Franzose aber repräsentiert hauptsächlich in seiner Wohnung. Und alles in ihren Wohnräumen wird auf diesen Zweck hin zugeschnitten; auch und besonders die Bequemlichkeit. Möbel, auf denen man sich räkeln kann, gibt es in keinem französischen Zimmer. ▫

▫ Auch aus diesen Äußerungen geht hervor, daß die Ausstellung als Gesamteindruck imponierend wirkt. Und das mit Recht. Mag man Einzelheiten beanstanden, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß diese Pariser Ausstellung Münchner angewandter Kunst die gediegenste und reichste Darbietung dieser Art ist, die jemals in Paris gezeigt worden ist und die dem deutschen Namen im Auslande zur Ehre gereicht. Man betritt die Ausstellung durch ein von Bruno Paul entworfenes Portal aus Kiefersfeldener Marmor, das als Supraporte das Plakat von Julius Diez schmückt. Ein kleines achteckiges Vestibül von Carl Jaeger mit Bronzen von Fritz Behn und Georg Roemer ist dem großen ovalen Repräsentationsraum von Theodor Veil vorgebaut worden, auf dessen blaßgelber Wand die Möbel in Sapelli-Mahagoniholz prachtvoll stehen. Das Rosenmuster auf dem Teppich und den Möbelbezügen gibt dem Raum einen freundlich-heiteren Charakter; Supraporten und Bilder von Eichler, Georgi, Kropp, Münzer und Ella Räuber beleben den Raum. Zwei große Wandbilder von Fritz Erler haben einen ernsten und feierlichen Charakter. Echte deutsche Gemütlichkeit atmet man in dem Speisezimmer von Adelbert Niemeyer, dessen schlichte Einfachheit auch bei den Franzosen viel Bewunderung erweckt hat. Otto Baurs Boudoir hat lachsfarbenen Wandbezug, vor dem die tiefbraunen Möbel mit stumpfblauen Bezügen sich fein und zierlich abheben. Karl Bertschs Schlafzimmer in gedämpftem Birnbaumholz und blaßlila Stoff spiegelt die behagliche Anmut der deutschen Frau wieder und in Riemerschmids einfachem, weißem Schlafzimmer in lackiertem Ahornholz drücken sich die hohen Ansprüche aus, die deutsche Herren heutzutage an den Komfort stellen. Das kennt man in Frankreich kaum. Darum wird den Männern Deutschlands hier jetzt der Vorwurf der Koketterie gemacht. An Berndls Wohnraum, der schon erwähnt wurde, schließt sich noch ein kleiner Salon von Wenz sowie der Musiksaal, den die Vereinigten Werkstätten nach dem Entwurf von Emanuel Seidl ausgeführt haben. Die Flucht der Räume wird zweimal durch je einen Saal unterbrochen, in dem Münchner Kleinkunst ausgestellt ist, von den deutschen Werkstätten, der Debschitz-Schule, den keramischen Werkstätten usw. Einen der schönsten Erfolge hat Frau von Brauchitsch mit ihren Stickereien erzielt. Die Franzosen stehen voller Bewunderung vor ihrer Kunst. Und ebenso einmütig ist die Bewunderung für den Saal, in dem Berndl und Waderé Schülerarbeiten der Königlichen Kunstgewerbeschule und der Städtischen Kunstgewerbeschule vereinigten. Ein besonderer Saal ist ebenfalls dem Künstlertheater und dem Münchner Marionettentheater eingeräumt, die beide lebhaftes Interesse erwecken. ▫

▫ Diese Ausstellung wird nicht wie so viele künstlerische Darbietungen in Paris vergessen werden. Schon rühren sich die Pariser Künstlerkreise, um Reformen im Kunstunterricht ihres Landes durchzuführen, damit sie den Vorsprung wieder einholen, den, wie sie selbst eingestehen, die Deutschen vor ihnen gewonnen haben. Vielleicht wird das schönste Resultat dieser Ausstellung sein, daß die Münchner Künstler ihren französischen Kameraden geholfen haben, eine energische Reorganisation ihres eigenen Kunstgewerbes herbeizuführen. Zum mindesten hat die Münchner Ausstellung schon heute bewirkt, daß die Gesundung des französischen Kunstgewerbes in Frankreich eine aktuelle Frage geworden ist, um deren Lösung sich die Besten des Landes bemühen. *Otto Grautoff.*

Für die Redaktion des Kunstgewerbeblattes verantwortlich: FRITZ HELLWAG, Berlin-Zehlendorf
Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig. — Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H. in Leipzig

Redaktion: FRITZ HELLWAG, Berlin-Zehlendorf-Wannseebahn
Verlag: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13

KUNSTGEWERBEBLATT
NEUE FOLGE ··· XXII. JAHRGANG
Heft 3 Dezember 1910

Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe i. B., Königsberg i. Pr., Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart



PETER BEHRENS UND DIE REFORM DER BÜHNE

MIT VIER SZENENBILDERN DER VON IHM GELEITETEN AUFFÜHRUNG DES DIOGENES
VON OTTO ERICH HARTLEBEN IM STADTTHEATER ZU HAGEN IN WESTFALEN



PETER BEHRENS UND DIE REFORM DER BÜHNE

Von Ernst Schur

IN Deutschland ist Peter Behrens einer der wenigen Künstler, die das Theater als ein Ganzes empfinden und die auf der Suche nach einem neuen Bühnenstil sind. Das starke, architektonische Empfinden, das sein Künstlertum allgemein charakterisiert, der energische Kulturwille, der ihn erfüllt, kennzeichnen auch sein Streben zur Bühne. Die Kunst der Bühne ist ihm eine Gesamtkunst, der sich alle Künste einfügen; nicht in der Weise, daß die einen überwiegen, die anderen sich unterordnen. Alle wirken zusammen, jede nach ihrer Art, und die Kunst des Regisseurs, der ein architektonisch empfindender Künstler sein muß, soll alles abwägen und zur Einheit zusammenschließen. Diese Einheit ist nicht starr, nicht kalt. Sie ist Rhythmus, Bewegung, Leben. ▫

▫ Behrens faßt das Theater nicht als Unterhaltungsstätte auf, deren Mittel es etwa zu verfeinern gilt, damit Menschen vom Geschmack es darin erträglich finden. Ihm ist die Bühne ein feierliches Symbol der Kunst überhaupt, eine Einigungsstätte gemeinsamen, höchsten und reinsten Gewissens. In dieser Hinsicht berührt sich seine Auffassung mit den Tendenzen der antiken Bühne einerseits, und andererseits mit den Mysterienspielen der christlichen Frühzeit. Nur unterscheidet er sich im Zielwillen. Er will keine künstliche Rekonstruktion dieser zeitlich und kulturell bedingten Formen; er will das ganz neue, moderne Empfinden unserer Zeit darin zum Ausdruck bringen. Die Bühne soll höchstes Kultursymbol wieder werden.

▫ Damit ist schon gesagt, daß seine Bühnenkunst sich über das Leben erhebt. Er will nicht eine Imitation des Lebens auf der Bühne. Seine Bühnenkunst strebt zum Stil. Von diesem Standpunkt aus fordert er amphitheatralische Anordnung des Zuschauerraums, eine Bühne, die zum Teil sich diesem Zuschauerraum als Proszenium anschließt, damit nicht der Raum der Darstellung wie ein Guckkastenloch wirke; von diesem Standpunkt aus will er äußerste Beschränkung der Kulissen und Soffiten, nicht im Sinn puritanischer Entäußerung, sondern im Hinblick auf die reine Stilwirkung des Ganzen, das von der Imitation des Lebens sich abwendet, das nicht realistisch einen Schauplatz möglichst getreu mit allen Details nachahmen will. Aus diesem Grunde bedeuten ihm die Versuche, Künstler zu der Gestaltung der Szene heranzuziehen, wie das Reinhardt tut, nur Teilbestrebungen, die den Kern nicht treffen. Auch die Kostüme sollen nicht stilgetreu sein, sondern sie sollen durch die Verschiedenheit der Abtönungen in Farbe und Valeur die große Einheitsstimmung weitergeben. Vor allem aber betont Behrens das Recht des Schauspielers; er soll zu Worte kommen; die Kunst der Bühne lebt von ihm. Freilich muß auch er absehen von kleinlicher Nachahmung des Lebens in Maske, Geste und Erscheinung. Seine ganze Art muß den großen Zug zum Stil haben. Sein Gang, seine Haltung muß große, plastische Wirkungen anstreben; seine Geste muß in jedem Zug bedeutsam sein und schon in der Bewegungsfigur feierlich wirken und konzentriert die Wesenheit des Stimmungsgehaltes der Dichtung enthalten. Damit dies rein zur Erscheinung komme, betont Behrens die Reliefwirkung der Bühne; denn eine Bewegung nach vorn entzieht sich der feineren Sichtbarkeit; während das Relief den Linienfluß einer Gestalt in Bewegung wie in Ruhe dokumentarisch festhält. Aus diesem Grund verzichtet Behrens auf Tiefenwirkung; seine Bühne geht mehr in die Breite, damit Raum für Bewegung, Aufzug der Figuren und Abgang bleibt. Er befürwortet auch darum Stufen und Terrassen auf der Bühne, da diese Gelegenheit zu eindrucksvoller Bewegung geben. Der Hintergrund bleibe möglichst neutral; die Seitenwände geben einen architektonischen Abschluß und sollen nicht zu einer illustrativen Erläuterung des Schauplatzes Gelegenheit geben. Diffuses Licht, damit die Einheit dominiere, soll vorherrschen; strikt zu vermeiden ist das grelle Schlaglicht von der Seite, das vielleicht eine Gruppe effektvoll plastisch heraushebt, aber den Gesamteindruck zerreißt. ▫

▫ Haben wir die Schauspieler, die solchen Aufgaben gewachsen wären? Haben wir solche Regisseure? Was die Schauspieler anlangt, so kennzeichnet Behrens zwei Typen. Die einen haben die rhetorische Art einer überlebten Tradition. Die anderen gehen gegen diese falsche Tradition an und lernen vom Leben. Die dritte Art ersehnt Behrens, die wieder verstanden hat, die Eindrücke des Lebens zu einem neuen Stil zu erhöhen. Es ist sehr wertvoll, daß Behrens diesen Weg, den wir zu gehen haben, so klar erkennt. Pathos und Pose betont er wieder resolut, aber es muß echtes Pathos und reine, große Pose sein. Mit anderen Worten, er ersehnt die großen Schauspielerpersönlichkeiten und er ruft dazu die neue, junge Generation auf, von der er eine Verjüngung, eine Erneuerung hofft. ▫

▫ Indem er das Wesen der Schauspielkunst so tiefer faßt, kommt er von selbst zu einer Erweiterung seiner Anschauung. Er betont die Bedeutung der Bewegung an sich, des Schreitens, Stehens, Sich-Bewegens und folgerichtig bezieht er dann den Tanz mit hinein, der die feierlichste Erhöhung der Lebensgefühle darstellt. Auch hierbei kommt wieder das Umfassende seines Willens zum Ausdruck und die Berührung mit den alten Mysterienspielen, mit der antiken Bühne wird klar. Er steigt zu den Urgründen des theatralischen Instinktes hinab; die Entstehung des Theaters datiert von den alten Tanzspielen, die sich bei den verschiedensten Naturvölkern noch finden. ▫

▫ Haben wir Regisseure, die diesen Aufgaben gerecht werden könnten? Sie müßten feinstes Verständnis für die Einzelkünste, für Malerei, Architektur, Plastik und Musik besitzen, der Dichtung subtil nachgehen können und doch das Gefühl dafür haben, daß ihre Aufgabe eine besondere ist, nämlich die: das alles zur Einheit zu bringen und dem reichen Zusammenhang zum Rhythmus zu verhelfen. ▫

▫ Aber die Schwierigkeit der Aufgabe beweist nicht die Unmöglichkeit. Auch wenn, aus diesen Gründen, nur eine in festspielmäßigem Rahmen vor sich gehende Aufführung mit diesen Forderungen möglich wäre,



Peter Behrens, Bühnenbild aus Hartlebens Diogenes, Aufführung in Hagen i. W.

wäre damit nichts gegen ihre Richtigkeit gesagt. Denn wir brauchen gerade in der Bühnenkunst Persönlichkeiten; diese erst holen aus dem Theater, das zu einer mehr oder weniger geschmackvollen Unterhaltungsstätte wurde, die feierlichen Wirkungen wieder heraus, die in ihm liegen und nach denen wir uns sehnen. Festspiele im wahrsten, reinen Sinne brauchen wir, seltene Darbietungen feierlichster Art, nicht aber neue Sensationen und Vermehrungen oder Abänderungen des alltäglich, allabendlich Gebotenen. Solche Aufführungen, die Wahrzeichen und Vorbilder sein können, die brauchen wir und gerade darin, daß Behrens sich strikt von der Gegenwartsbühne abwendet, ist die Hoffnung verborgen, daß er Neues bringt. Daß diese Bestrebungen nicht dem Alltag dienen, besagt nichts gegen sie. Diese Tendenz stimmt mit der allgemeinen Note des Behrensschen Schaffens überein. Dieser Künstler, der die Entwicklung seiner Zeit so intensiv



Peter Behrens, [illegible]

miterlebt, der die Größe des Gegenwartslebens so tief mitempfindet, ist einer der wenigen, die es verstehen, daraus die Konsequenz zu ziehen, daß die Kunst unserer Tage also noch höher greifen muß, noch größer, strenger und feierlicher sein muß, damit sie fähig sein kann, dem Leben ein Symbol seines innersten Seins zu errichten. Das sind auch die Motive, aus denen heraus er zur Bühne kommt. Er übt Kritik an dem gegenwärtigen Stand des Theaters, nicht aus Lust an der Negation, sondern um den Weg zu einem Höher zu weisen.

▫ In Deutschland steht Behrens mit dieser ernsten und strengen Gesamtauffassung von dem Wesen der Bühne allein. Trotzdem das kleine Buch, in denen er die Grundzüge darlegte (bei Diederichs) schon 1900 erschien und danach erst eine reiche Entwicklung der theatralischen Möglichkeiten anhub, hat man ihn noch nicht zur praktischen Anwendung seiner Theorien berufen. Alle anderen Künstler begnügen sich mit der geschmackvollen Ausgestaltung der Szene; sie malen Kulissen, sie entwerfen Kostüme. Für Behrens ist das Theater als Ganzes ein Problem, das ihn zur Lösung reizt. Er denkt, fühlt, sieht umfassender. Die Vereinigung einer Masse zu einem Gesamtgenuß, das ist das Gewaltige, Monumentale, das ihn anzieht. In einem ausführlichen Aufsatz in der Frankfurter Zeitung vom März 1910, der eine Erweiterung der Darstellung in der obengenannten kleinen Schrift darstellt, hat Behrens erneut zu diesem Bühnenproblem unserer Zeit Stellung genommen. Und da Reinhardt die Absicht kundgetan hat, diesen Bühnenreformator in seinem Theater im kommenden Winter in dem Fragment »Diogenes« von Hartleben zu Worte, vielmehr zur Tat kommen zu lassen, wird sich die willkommene Gelegenheit bieten, die Bedeutung der theoretischen Darlegungen in der Praxis nachzuprüfen. Das Resultat mag so oder so ausfallen, die Wichtigkeit des Versuches wird unbestritten bleiben und in jedem Falle wird die Bühnenkunst unserer Tage davon lernen. Vielleicht gewinnen wir in Behrens zu dem Künstler einen großzügigen Regisseur, wie er in Deutschland selten ist, der uns die feierlichen Wirkungen der Bühne wiederschenkt, die uns verloren gegangen sind. Die Theaterleute vom Fach haben die Einmischung in ihr Gebiet nicht gern; wie könnten sie es auch, die vom Alltag so ganz in Anspruch genommen sind![1]. Um so mehr muß man es Reinhardts weitblickender Energie Dank wissen, daß er diesen Künstler auf seiner Bühne zu Worte kommen lassen will; und dies, trotzdem eigentlich die Tendenzen, die Behrens vertritt, den Absichten seiner Bühne, die auf möglichst naturgetreue Nachbildung hinzielen, strikt zuwiderlaufen.

Ernst Schur.

[1]) Höchstens gestatten sie, daß die Künstler hier und da die Szene geschmackvoll drapieren.

▢ ▢ ▢ ▢ ▢

▫ *Nachwort der Schriftleitung.* — In der »Vereinigung für ästhetische Forschung« in Berlin (Vorsitzender: Prof. Dr. Max Dessoir) standen am 15. November die Vorschläge von Prof. Peter Behrens für eine Reform der Bühnenkunst zur Diskussion. Aus dem Aufsatz von Behrens in der Frankfurter Zeitung, auf den auch Ernst Schur oben Bezug nimmt, hatte Kustos Dr. Wulff vier »Thesen« zur theoretischen Grundlegung und neun die praktischen Forderungen betreffend herausgezogen. ▫

▫ Es war sehr interessant, eine bedeutende Künstlerpersönlichkeit mit Aufwendung aller geistigen Kraft das eigene ästhetische Empfinden gegen zahlreiche, streng wissenschaftlich gebildetete Gegner verteidigen zu hören. Besonders da, wo sich nicht nur, nach wissenschaftlicher Methode der Disputation, eine zum Zwecke der Wahrheitsermittelung fingierte Gegnerschaft, sondern eine grundsätzliche Meinungsverschiedenheit, wie zum Beispiel bei dem Theaterkritiker Julius Bab zeigte. ▫

▫ Bab's Auffassung geht dahin, daß Theaterkunst einfach Schauspielkunst, Schauspielerkunst sei, von der die Zuschauer auf dem Wege der *Einfühlung* den Eindruck der Vitalität zu empfangen haben. Wenn nur die schauspielerische Leistung auf einer bedeutenden, subjektiven Höhe stände, so könnte die Mitwirkung der Nebenkünste, die Bab ganz unstilisiert, ja naturalistisch empfindet, auf das geringste Maß beschränkt werden; insbesondere der raumkünstlerischen Anordnung des Regisseurs käme dabei kaum mehr Bedeutung zu, als den baupolizeilichen Vorschriften in der Baukunst. Der Genuß der Schauspielkunst bedinge aber eine passive, einfühlende, mimische Begabung des Zuschauers, wie die Musik eine musikalische und die bildende Kunst eine optische Begabung bedinge. ▫

▫ Behrens hält die Bühnenkunst für eine selbständige Kunst, deren Zweck nicht die Reproduktion einer Dichtung, sondern die vollsinnliche Verkörperung eines Gedankens oder einer Handlung sei. Zur Erzielung dieser Vollsinnlichkeit sei die gleichzeitige, wohl abgewogene Mitwirkung der Schwesterkünste, also nicht deren Addition, wie z. B. bei Richard Wagner, erforderlich. Die Handlung der Akteure soll ihrer Umgebung gleichwertig sein und bei dem Zusammenwirken der verschiedenen Faktoren ist die Frage der Quantität entscheidender als die der Qualität. Es ist hier weniger an eine zeitliche Abwechslung der Funktionen, sondern an eine dauernde Einheit wie bei einem lebendigen körperlichen Organismus zu denken. Eben durch die *Proportionierung der Mittel* allein könne der Bühnenstil erreicht werden, nicht durch Einfühlung. Die Vitalität ist Vorbedingung dieses Stils, aber nicht er selbst, und der bewegte Körper kann wohl den Sinn treffen und dessen Ausdruck sein, aber er kann erst dann ein selbständiges Kunstmittel bedeuten, wenn er rhythmisch geworden ist. Es war für Behrens sehr schwer, seinem prinzipiellen Gegner begreiflich zu machen, daß er seine Reformvorschläge weniger als Künstler und nicht nur aus optischen Rücksichten, sondern mehr als Zuschauer, dessen kultivierte Empfindung eine vollsinnliche Verkörperung, ein Gesamtkunstwerk verlange, gestellt habe. Da er das Wort Reliefbühne angewandt hatte, begegnete er fast allgemein der Gleichstellung seiner Absichten mit denen des Münchener Künstlertheaters, die allerdings in ihren letzten Absichten wohl gar nicht so sehr verschieden sind, deren Verwirklichung jedoch in München von den leitenden Malern beinahe allein mit optischen Mitteln versucht worden war, was der geschilderten Auffassung von Behrens widerspricht. Ferner ist Behrens der Ansicht, daß man keine Lichtquellen, die dem Zuschauer unsichtbar sind, verwenden solle, sondern, daß nur ein in der Blickrichtung der Zuschauer auffallendes diffuses Licht dem Reliefstil des Bühnenbildes vorteilhaft sei.

F. H.

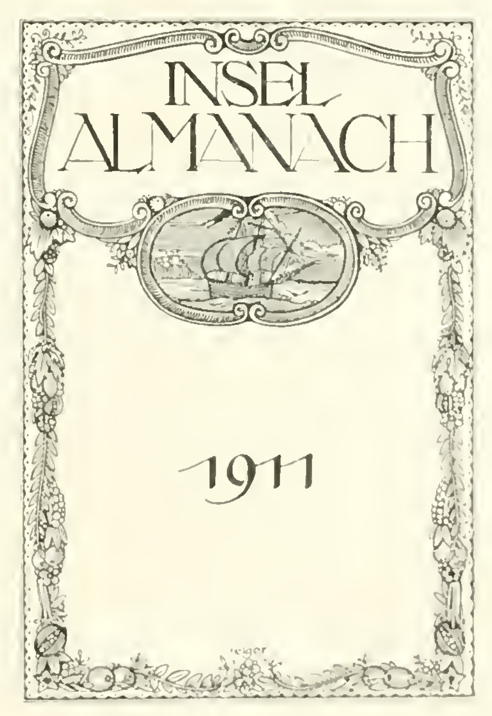
FRIEDRICH FELGER IN STUTTGART

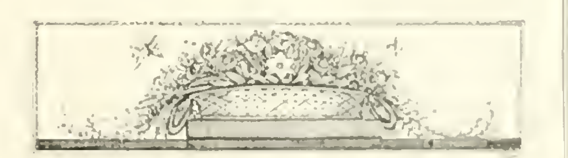
VON THEODOR HEUSS

DER mannigfaltigen Art der hier abgebildeten Arbeiten sieht man es an, daß es sich um einen Künstler handelt, der noch unterwegs ist. Er hat keine deutliche fertige Spezialität, er ist noch bei keiner beruhigten Form und Sicherheit angekommen, Erinnerungen treten herzu, die sich in einen eigentümlichen Ausdruck verwandeln. So leitet er allerhand Wesen in sich hinein, gleichzeitig aber suchte er sich in tapferem Selbstvertrauen mit diesen Anregungen auf eigene Gefahr auseinanderzusetzen und ist bestrebt, in den verschiedensten Provinzen des Kunstschaffens, in verschiedenerlei Technik und Zweck heimisch zu werden.

Seine Bucheinbände, Leisten und Zierstücke zeigen eine freundliche, etwas lyrische Erfindung. Sie sind mit Freude und Sauberkeit gezeichnet, ja man möchte von einer gewissen Innigkeit sprechen, würde dies Wort nicht zu sentimentalen Mißverständnissen verleiten. Man mag den großen Schmiß, die Kraft einer wuchtigen, selbstsicheren Linie hier vergeblich suchen, und diese Seele darf dem Beschauer ein wenig verträumt, ein wenig altfränkisch erscheinen. Sie darf es, ohne Schaden zu nehmen in der freundlichen Beachtung. Denn so, fest in ihren Grenzen, behauptet Felger sein schönes Maß an formalem Können, an liebenswürdiger Erfindung im Ornament, an Geschmack im Dekor und an technischer Fertigkeit.







FRIEDRICH FELGER IN STUTTGART, BUCHSCHMUCK

Die aufmerksame Betrachtung der Bilder verrät eine fleißige, zarte Vertrautheit mit der Natur. Insonderheit muß Felger viele Blumen, Gräser, Bäume gezeichnet haben. Es glückt ihm, auch in den Gemälden, die von seiner Hand stammen, etwa bei Wiesen oder beim Geäste eines Baumes, die Intimität der einzelnen Formen zu wahren, und doch nie zur Unübersichtlichkeit des Kleinlichen herabzusinken. Wen wird nicht die zierliche Sauberkeit und Feinheit der Umrißstudie erfreuen, die hier abgebildet ist; in dieser scharfen Beobachtung und langsamen, mühevollen Aneignung der Naturformen liegt auch ein ethischer Wert, ein Bekenntnis. Hier heißt es nicht: was machen wir mit der ungeheuren Fülle von Andeutungen und Anregungen, die die Natur in ihren Lebewesen verschwendet hat, wie stilisieren wir all das? Sondern: zunächst wollen wir sie besitzen. In seinem ornamentalen Schaffen zeigt der Künstler dann eine schöne Freiheit und Unbefangenheit; wir kennen von ihm vor allem eine große Anzahl von Buchentwürfen, kräftig in den Farben, schlicht und doch eindrucksstark in der Zeichnung.

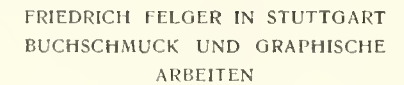
Felger hat einige Jahre in der Silberwarenfabrik von Peter Bruckmann u. S. in Heilbronn gearbeitet; dort wurde er mit der Technik der Edelmetallbehandlung vertraut. Er hat manche Gefäße getrieben und Ornamente gepunzt; so weiß er mit den Grundlagen dieses edlen Handwerks Bescheid. Glücklich und erfolgreich war er bei diesen Arbeiten in der Verwendung farbiger Steine; auf der Brüsseler Ausstellung konnte man eine Dose von ihm sehen, die zu den besten Stücken der reichen Bruckmannschen Sammlung gehörte.

Der Künstler stammt aus Schwaben; er hat von seinem Stamm die lyrische Begabung, den aufs innerliche Erfassen gerichteten Sinn. Aber er dankt ihm auch die Zähigkeit in der Selbstbehauptung. Die Lebensumstände dieses jungen Mannes waren seltsam genug. Aus einem groben Handwerk wurde er ins Lehrerseminar emporgehoben und stand als Jüngling einige Zeit in der Schulstube eines schwäbischen Dorfes. Dann sprang er aus und wurde Ziseleur, fing an zu malen, saß ein Jahr oben über Florenz, um nichts als Bilder, Landschaften zu malen.

Jetzt beginnt er sich in seinem kunstgewerblichen Arbeiten zu festigen, er will aus der Zeit des Blühens zur Reife und Ernte gedeihen. Man muß ihm, um seiner treuen Ehrlichkeit willen und um der offenen Klarheit seiner persönlichen Ausdruckskraft wünschen, daß er bald zu einer Aufgabe komme, in der er ruhig, ohne Sorgen seine Art entwickeln und auswirken kann.



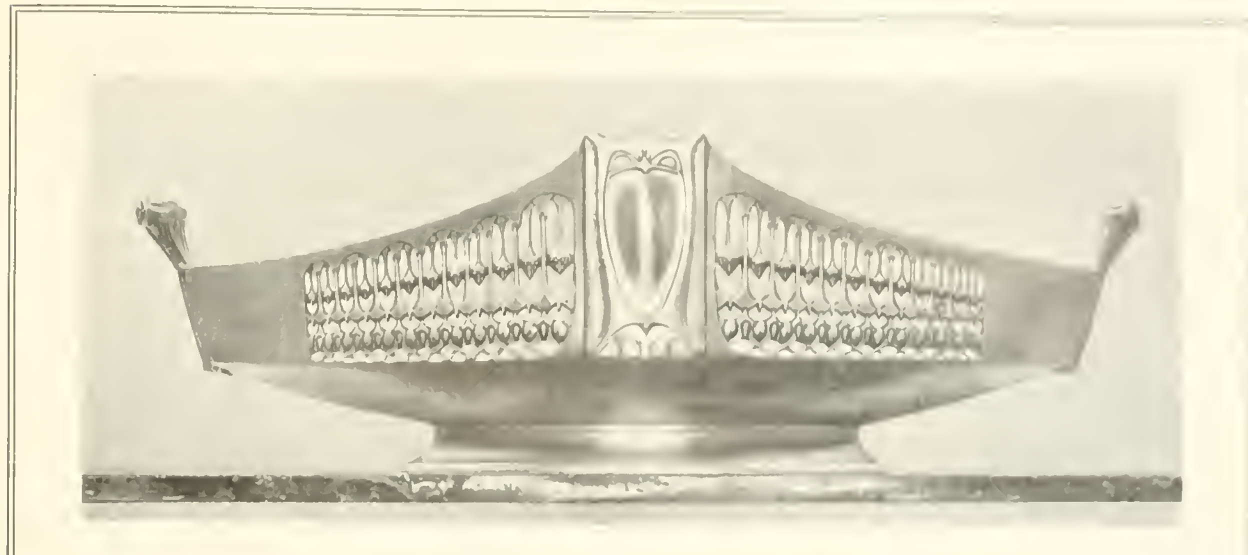




FRIEDRICH FELGER IN STUTTGART
BUCHSCHMUCK UND GRAPHISCHE
ARBEITEN





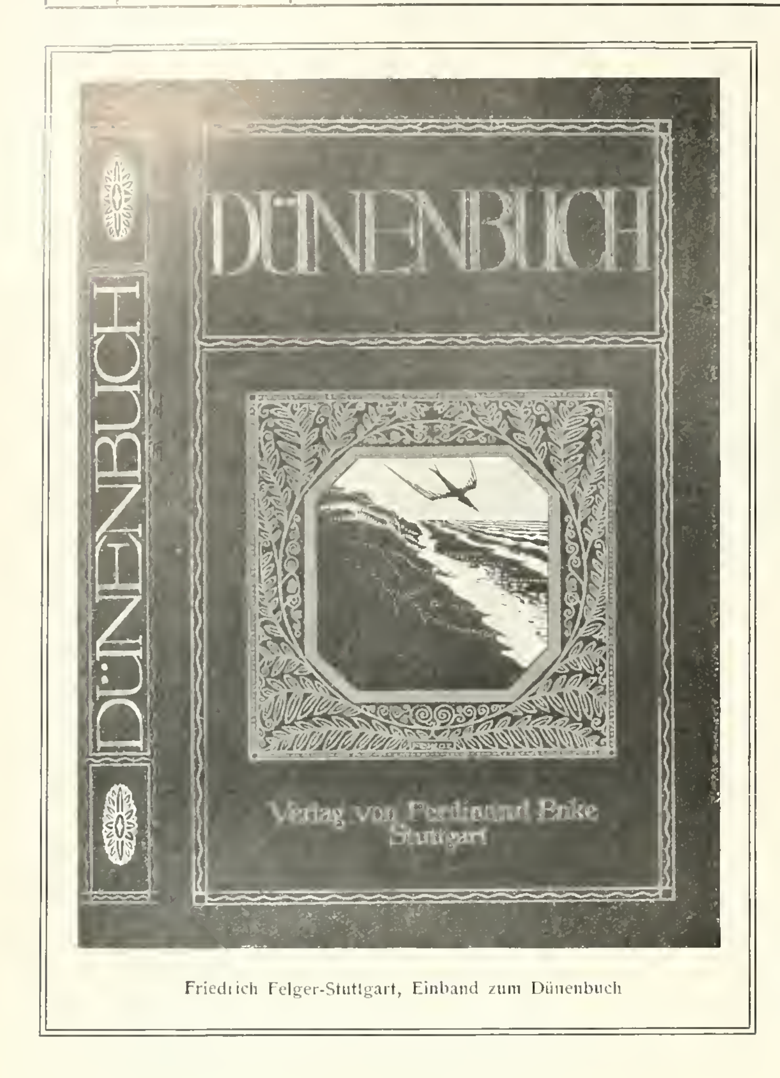


FRIEDRICH FELGER IN STUTTGART
ENTWÜRFE FÜR SILBERNE GEFÄSSE
AUSGEFÜHRT VON PETER BRUCK-
MANN UND SÖHNE IN HEILBRONN









Friedrich Felger-Stuttgart, Einband zum Dünenbuch

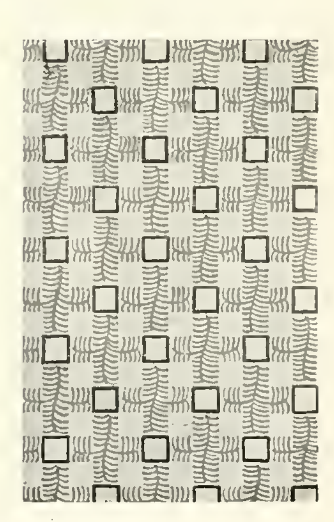
SPRECHSAAL FÜR DIE LESER

▫ **»Auf dem Wege zur bürgerlichen Kultur«.** Ein Charlottenburger Künstler schreibt uns: »In Ihrem Leitartikel in Heft 1 dieser Zeitschrift haben Sie es als ein wichtiges Zeichen, daß wir uns auf dem Wege zu einer bürgerlichen Kultur befänden, bezeichnet, daß die ‚Städte erwacht' seien. Zu diesen erwachten oder erwachenden Städten gehört jetzt auch unser Charlottenburg. Man hat gerade unserer Stadt oft den Vorwurf gemacht, daß im Straßenbilde sich jeder vor dem Nachbarn mit der kaum noch zu überbietenden und dennoch immer wieder überbotenen Protzigkeit der Fassade seines Hauses hervordränge. ‚Lustige Abwechslung' nannte man das vor zwanzig Jahren noch, was uns jetzt als tollstes Durch- und Gegeneinander so widerwärtig erscheint. Aus diesen Unsummen von Geschmacklosigkeit einen ‚Generalnenner zu finden, in dem jeder Einzelne nicht nur körperlich, sondern auch ästhetisch und wirtschaftlich restlos aufgehen könne', das würde selbst dem größten Optimisten unmöglich bleiben. Sie haben deshalb ganz Recht, daß man an den neutralen Plätzen beginnen solle, den Willen der Allgemeinheit zur Geltung zu bringen. Man könnte auch, wie wir es z. B. in Charlottenburg versuchen wollen, von den wichtigsten und bedeutendsten öffentlichen Bauten ausgehen, und alle in deren Umgebung entstehende Neubauten und Änderungen einer strengen baupolizeilichen Kontrolle unterstellen. Nach unserem neuen Charlottenburger Ortsstatut gegen Verunstaltung kann die baupolizeiliche Genehmigung von Neubauten und Änderungen in der Nähe von, zunächst acht, offiziellen Gebäuden versagt werden, wenn deren *Eigenart und der Eindruck,* den sie hervorrufen, durch die Bauausführung beeinträchtigt werden würde. Ferner wollen wir auf Grund des neuen Ortsstatuts unsere Hauptplätze gegen Verunstaltung schützen, indem wir verlangen, daß die neue bauliche Herstellung, unbeschadet ihrer künstlerischen Selbständigkeit, sich dem Gesamtbilde der Straße oder des Platzes *einordne.* Schließlich sind in dem neuen Statut eine Anzahl von Straßenzügen benannt, in denen verunstaltende Neubauten zunächst verboten sein sollen. ▫

▫ Sie haben diesen lobenswerten neuen ‚Sprechsaal' allerdings mehr für praktische Fragen bestimmt, so daß ich um Entschuldigung bitten muß, daß ich hier ästhetische Fragen anschneide; als ich jedoch Ihren Leitartikel in Heft 1 las, dachte ich, daß hier vielleicht durch Aussprache unter Ihren Lesern interessante Aufschlüsse darüber gegeben werden könnten, wie in den verschiedenen Orten der Angriff der *städtebaulichen Verunstaltung* gefaßt wird. ▫

▫ ▫ ▫

▫ **Die Zwangsvollstreckung in unvollendete Werke:** Einem jungen Künstler in M. war ein in Arbeit befindlicher goldener Pokal durch den Gerichtsvollzieher im Auftrage eines persönlichen Gläubigers gepfändet worden. Er wandte sich in seiner Not an uns mit der Frage, ob denn diese Pfändung zu Recht bestehe; er habe geglaubt, daß künstlerische Vorarbeiten nicht gepfändet werden dürften. Diese Ansicht war wohl richtig, doch sind solchen Vorarbeiten nach § 14 des neuen Kunstschutzgesetzes nur Skizzen, Entwürfe zuzurechnen, deren der Künstler zur persönlichen Fortsetzung seiner Erwerbstätigkeit unbedingt bedarf. Hat der Künstler das Werk aber schon angefangen und sind darin Vermögenswerte, in diesem Falle das Gold als Material, invasiert, so ist das Werk, selbst wenn es unfertig ist, pfändbar. Die Gesetzgeber waren wohl zu dieser harten Maßregel verpflichtet, weil sehr schwer festzustellen wäre, wann ein Werk als fertig zu gelten habe. — Selbstverständlich ist bei dem vorher erwähnten Pokal nur der Materialwert, nicht aber das Urheberrecht mit gepfändet worden. Der Gläubiger war in diesem Falle übrigens vernünftig genug, sich mit dem Künstler über die Vollendung des Werkes durch diesen zu verständigen. Anderenfalls hätte er den Pokal nur einschmelzen, niemals aber ihn von einem anderen Künstler ausführen lassen dürfen. ▫



Friedrich Felger-Stuttgart, Vorsatz



ZÜRICHER KUNSTGEWERBESCHULE, BATIK- UND EDELMETALLARBEITEN

VOM KUNSTGEWERBE IN ZÜRICH

SEITDEM vor einigen Jahren Professor *J. de Praetere* die Direktion der Kunstgewerbeschule und des Museums der Stadt Zürich übernommen hatte, hob sich das Niveau des kunstgewerblichen Lebens in Zürich ganz bedeutend. Zahlreiche und systematisch aufgebaute und eingeteilte Einzelausstellungen fanden ein allgemeines und bedeutendes Interesse. Meist war daran besonders die Kunstgewerbeschule beteiligt, zuletzt an der Ausstellung, in der die besten, im Schuljahre 1909/10 entstandenen Werkstattarbeiten den öffentlichen Kritiken unterstellt wurden. Es waren dabei vertreten die Berufsgruppen: Typographie (Herr Kohlmann), Buchdruckerei (Herr Schneider), Lithographie und Buchbinderei (Herr Smits), Goldschmiedekunst, Ziselieren und Metalltreiben (Herr Vermeulen), Bau- und Kunstschlosserei (Herr Streuli), Bau- und Möbelschreinerei (Herr Greifenhagen), Textilzeichnen (Herr Tobler), Dekorationsmalerei (Herr Schulze), Hand- und Kurbelstickerei (Frl. Tobler), Naturstudien (Herr Weber). Ein Teil dieser Gegenstände wurde nachher auch in Hagen in Westf. im Folkwang-Museum des Herrn Osthaus vorgeführt, und von diesen bilden wir in der heutigen Nummer einige besonders gelungene Metallarbeiten ab. ▫

▫ Professor J. de Praetere hält das Züricher Kunstgewerbe jetzt für stark genug, um mit ihm eine im Jahre 1912 stattfindende »Züricher Ausstellung für Gewerbekunst« zu veranstalten, über deren Einrichtung und Ziele eine in Broschürenform erschienene »Allgemeine Wegleitung« Aufschlüsse gibt. ▫

▫ Die *»Züricher Ausstellung für Gewerbekunst im Jahre 1912«* hat den Grundsatz aufgestellt, daß alle dort vorgeführten Erzeugnisse zuvor der Kontrolle einer einzusetzenden Jury unterliegen müssen, die sie begutachtet und ihre Ausführung überwacht. Das Kunstgewerbemuseum stellt sich den Ausstellern zur Vermittlung von Entwürfen zur Verfügung. Die Ausstellung wird folgende sieben Abteilungen enthalten: ▫ 1. Gartenbau und Gartenkunst, 2. Architektur und Wohnungskunst, z. B. Einfamilien- und Arbeiterwohnungen, Raum und Möbel, 3. Metall-Industrie, 4. Textil-Kunst, 5. Keramik, 6. Graphische Kunst, 7. Verschiedene Gewerbe, z. B. Karosserie, Waggon- und Schiffbau usw. Es soll versucht werden, den Arbeitsprozeß in einzelnen Gruppen durch Werkstätten, die vielleicht durch Meisterverbände oder Genossenschaften kollektiv betrieben werden, zu veranschaulichen. Besondere Sorgfalt soll der Ausgestaltung und Benutzung des vorzüglichen geeigneten Terrains, das neben dem Belvoir-Park anfängt, zugewendet werden. Dies Terrain wird auf natürliche Art auf der einen Seite durch den Zürichsee, auf der andern durch die Eisenbahnlinie abgegrenzt und besitzt bedeutende landschaftliche Schönheit. Angenehm berührt es uns Deutsche, daß hier kein sogenannter Rummelplatz in Aussicht genommen ist, von der Gattung,

wie sie die Ausstellungen der letzten Jahre zu überwuchern drohten. ▫

▫ In der vorher erwähnten »Allgemeinen Wegleitung« sind die ästhetischen Grundsätze der Veranstaltung niedergelegt und sie decken sich zum großen Teil mit den Zielen des »Deutschen Werkbundes«. Als erste Bedingung wird echtes Material vorgesehen, das in einer Weise zu formen sei, die alle praktischen Forderungen restlos erfüllt. Das Material und seine Bearbeitungsweise, sowie die Form ergeben ihrerseits wiederum die Farbe und den Schmuck. Aus diesen Notwendigkeiten entsprangen folgende Grundsätze des ästhetischen Programms der Ausstellung: ▫

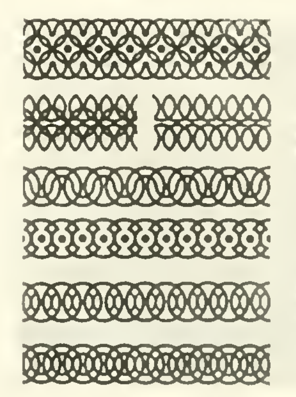
1. Frühere Stilformen dürfen nicht angewendet werden.
2. Die Form sämtlicher Gegenstände muß in erster Linie ihre Zweckbestimmung klar ausdrücken.
3. Nur echte Materialien und Techniken dürfen in Betracht kommen.
4. Die Formgebung soll auf geometrische Basis gestellt werden.
5. Verzierungen dürfen nur angebracht werden, so weit die konstruierte Wirkung oder die Gesamtform nicht gestört wird; sie müssen durchaus mit den tektonischen Grundformen im Gleichgewicht stehen.

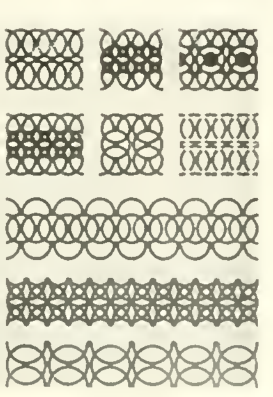
▫ Dies Programm wird dann ausführlicher erläutert und es ist auch für uns interessant, näher darauf einzugehen. Dem ersten Punkt, dem Verbot der Anwendung früherer Stilformen, ist nicht zu widersprechen, da wir auf dem Wege der Nachahmung oder der gedankenlosen Anwendung vorgedachter Einzelformen die Grundsätze der Tektonik verloren und vergessen hatten. Der zweite Punkt, der den klaren Ausdruck der Zweckbestimmung fordert, soll davor warnen, in der bloßen Originalitätssucht, gegebene Formen unbedingt neu und anders als bisher gestalten zu wollen, ein stilförderndes Moment zu erblicken. (Hier können wir wohl in Übereinstimmung auf das Zitat von Courbet hinweisen, das im vorigen Hefte auf Seite 33 abgedruckt war. Es lautete: »Die Phantasie in der Kunst besteht darin, daß man den vollkommensten Ausdruck für eine existierende Sache findet, nicht aber, daß man diese Sache selbst erfinde oder schaffe«. Ist dieser Satz auch für die bildende Kunst gemeint, so hat er doch gerade jetzt auch für unser Kunstgewerbe eine erhebliche Bedeutung. Red.) Die dritte Forderung der echten Materialien und Techniken muß selbstverständlich mit besonderem Nachdruck unterstützt werden. Verwunderlicher nimmt sich der vierte Punkt aus, der verlangt, daß die Formgebung auf geometrische Basis gestellt werde. Hiergegen hat sich in der Fachpresse ein gewisses Bedenken erhoben, das wir jedoch bei näherem Zusehen nicht teilen können. Die »Wegleitung« äußert sich zu diesem Punkt folgendermaßen: »Wenn man die Zurückführung auf geometrische Grundformen verlangt, so begegnet man gern dem Vorurteil, als handle es sich darum, abstrakte geometrische Figuren — den Kreis, das Quadrat usw. — zur äußeren Darstellung zu bringen, was ja allerdings eine nüchterne Beschränkung der Form bedeuten würde. Bei solcher Annahme wird aber übersehen, daß auch die freien Schmuckformen der Natur geometrischen Charakter haben: die Blume läßt sich fast immer auf eine geometrische Form z. B. diejenige des Fünf- oder Zwölfecks zurückführen, und die Pflanze zeigt in ihrer Gesamterscheinung Verhältnisse, die geometrischen Gesetzen entsprechen. Und auch die zu weitester Konsequenz entwickelten Kunststile stehen durchaus auf geometrischer Basis, am klarsten der ägyptische, griechische und gotische; aber auch die gründliche Analyse der anscheinend willkürlichsten Stilarten, Barock und Rokoko, bringt uns schließlich auf geometrische Grundformen. Wenn also gefordert wird, daß die Formgebung auf geometrische Basis zu stellen sei, so liegt nichts ferner, als die Entwicklung starrer, unkünstlerischer Formen«. Es handelt sich also keineswegs darum, eine geometrische Form überhaupt und unbedingt zur äußerlichen Empfindung zu bringen, als vielmehr darum, daß jeder Arbeit ein geometrisches Thema zugrunde gelegt werde, das im geheimen die Harmonie der schönen Proportion und die Klarheit in der Formschönheit erzeugen wird. Also ist mit der strickten Durchführung dieses Prinzipes der Gefahr vorgebeugt, daß ein in unrichtigen Verhältnissen gegebenes Werk, das vielleicht im einzelnen Schönheiten besitzt, um seine Gesamtwirkung gebracht werde. Und es will uns scheinen, daß der konsequente Aufbau nach einem klaren Thema und dessen Abwandlung bis in die feinsten Gliederungen nicht etwa nur eine mechanische, rechnerische Verstandestätigkeit, sondern vielmehr erheblich mehr geistige Kraft und Gefühl für künstlerische Form erfordere, als wie die zufällige Gestaltung rein »aus den Fingern heraus«. — Daß eine Formgebung auf geometrischer Basis kein willkürlich angebrachtes Ornament vertragen kann, ist wohl ohne weiteres klar und begründet die Berechtigung des fünften Programmpunktes. Wenn aber Ornamente angebracht werden, so müssen sie mit den tektonischen Grundformen im Gleichgewicht stehen; mit anderen Worten: sie können eben das geheime geometrische Thema des Gegenstandes in höchst wirkungsvoller Weise von ferne mitklingen lassen. Auch hier ist größte Delikatesse des Schöpfers erforderlich. ▫

▫ Die »Wegleitung« zur Ausstellung, als deren Verfasser wir wohl mit Recht den Leiter der Züricher Kunstgewerbeanstalten, Prof. J. de Praetere vermuten, bietet übrigens bedeutend mehr, als man von erläuternden Programmschriften gemeinhin gewöhnt ist, denn es ist aus ihr das erfolggekrönte Bestreben des Verfassers zu erkennen, sich in das weitverzweigte ästhetische Thema vorerst mit allem Nachdruck und bis in die letzten Einzelheiten zu vertiefen und erst nach dieser gewissenhaften Analyse zu einer Synthese zu schreiten. Wir schließen uns seiner Meinung an, daß seine Vorarbeit an sich schon so fruchtbar werden kann, um die Mühe einer Ausstellung zu lohnen. Wenn nur die Einsicht und die materielle Bereitwilligkeit der Aussteller hinzutritt, so wird die Ausstellung gewiß gut werden, da so klare und ästhetische Grundlagen gegeben sind. ▫









KUNSTGEWERBESCHULE IN ZÜRICH









ALT-STUTTGART IM KGL. KUPFERSTICHKABINETT ZU STUTTGART



Nach der Radierung von Matthäus Merian für Zeillers Topographia Sueviae 1643. (Originalzeichnung im Kgl. Kupferstichkabinett)

»ALT-Stuttgart« heißt eine Ausstellung, die zurzeit im Kgl. Kupferstichkabinett in Stuttgart zu sehen ist und im wesentlichen auf der schönen Württemberg-Sammlung fußt, die das Kabinett der Schenkung des Kommerzienrats Gutekunst verdankt. Die Ausstellung ist nicht für Romantiker gemacht. Obgleich sie nur Altes, zum Teil Vergangenes bringt, soll und kann sie mithelfen im Ringen um eine neue Kunst und Kultur. Zum Beispiel: wenn einer die alten Blätter betrachtet, auf denen die Stadt sich zeigt, noch ruhend im Tal und umgeben von schönen Weinbergen, so soll er nicht der entschwundenen Schönheit nachtrauern; nein, er soll fragen, ob die Notwendigkeit, die unentrinnbare, die Hänge mit Häusern zu besetzen, und die alte Naturschönheit sich nicht besser hätten miteinander verbinden lassen, als es mit diesen endlosen geraden, an ihren Schneidungen das Gelände förmlich zersplitternden Schrägstraßen geschehen ist, wie man sie an den Abhängen der Stadt findet. Derartige Erwägungen möchte die Ausstellung auslösen, kein zweckloses Nachtrauern, sondern das Einsehen und Bedauern gemachter Fehler und den Wunsch und Willen zum Besseren. Um Notwendigkeiten ist nicht herumzukommen, und man darf ihnen alte Schönheiten getrost opfern, sofern der Wille und die Kraft zu neuer Schönheit da sind. Auch im Stuttgart der alten Tage hat manche Schönheit der Notwendigkeit weichen müssen. Was tat's, da neue Schönheiten an die Stelle der alten traten. Diese dem Führer entnommenen Sätze mögen die Absichten der Ausstellung verdeutlichen. Geleitet von diesem Führer, der mit hübschen Abbildungen versehen ist und für den billigen Preis von 30 Pfennigen verkauft wird, gewinnt der Betrachter einen bequemen Überblick über die Entwicklung Stuttgarts zur Hauptstadt des württembergischen Landes, zur zweiten Hauptstadt des südlichen Deutschlands. Die erste Abteilung der Ausstellung und das erste Kapitel des Führers sind der Entwicklung des Gesamtbildes der Stadt gewidmet. In den nächsten Abteilungen und Kapiteln werden dann ausführlicher alle jene Schöpfungen geschildert, die als Hauptetappen auf dem Entwicklungswege Stuttgarts zur Hauptstadt bezeichnet werden können: 1. Das alte Schloß, seine Nebenbauten und der Lustgartenbezirk unter Herzog Christof und seinen Nachfolgern; 2. Das neue Schloß unter Herzog Karl Eugen; 3. Die Schloßanlagen unter König Friedrich; 4. Die Cannstatter Bauten König Wilhelms I. und seine Neugestaltung des Stuttgarter Schloßplatzes. Eine Schloßabteilung zeigt dann noch die nächsten Ausstellungen der Hauptstadt, die Schlösser von Ludwigsburg, Solitude und Hohenheim. Zur Kennzeichnung der mancherlei Anregungen, die der Ausstellung nach den Wünschen ihres Veranstalters entnommen werden wollen, mögen hier die Schlußworte des Führers wiedergegeben werden: »Wir sind am Ende unserer Wanderung durch Alt-Stuttgart, haben gesehen, wie es sich zur Hauptstadt des Landes auch der Form nach herausgebildet hat, ein ruhmvolles Stück Entwicklung, das mit Freude und Stolz erfüllen mag, aber doch auch etwas Sorge um die Zukunft erwecken sollte. Wird dieses ungeheure Anschwellen der Stadt (am Anfange des vorigen Jahrhunderts etwa 20000 Einwohner, jetzt bald 300000) die alten Schönheiten und die Möglichkeiten der neuen nicht am Ende verschwemmen? Man sollte beizeiten vorsorgen und als ersten Schritt einen Wettbewerb unter unseren Künstlern ausschreiben mit dem Thema »Groß-Stuttgart«. Ob solche und ähnliche Anregungen Widerhall finden werden, das wissen die Götter! Es gibt Leute, die Stuttgart die Stadt der unbefolgten Anregungen nennen.

ERICH WILLRICH.

GLASMALEREIEN UND GLASMOSAIKEN

DIE Fensteröffnung ist längst nicht mehr nur die Lichtquelle aus Nützlichkeitgründen, sondern ihr kommt bei der Gestaltung des Raumes eine erhebliche ästhetische Bedeutung zu. Die Art, Stärke und Anordnung des Lichteinfalls ist ein wichtiges architektonisches Hilfsmittel. ▫



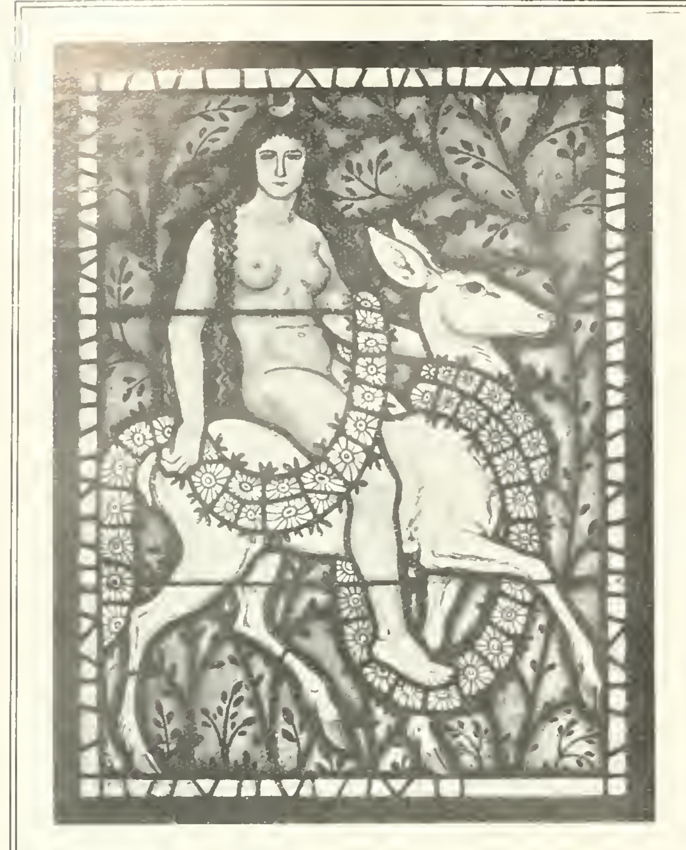
August Unger-Berlin, Glasfenster
Ausgeführt von Gottfr. Heinersdorff Berlin

▫ Will man nun diese Lichtquelle farbig machen, so darf man es nicht tun, ohne ihre Wechselwirkung zum betreffenden Raum zu überlegen. Man kann den Raum durch das einfallende Licht entweder nur tönen, und dann ist die Fensterfläche an sich neutral und nur die Farbe wirkt bestimmend mit; oder aber man beabsichtigt außerdem, die Fensterfläche ornamental oder figürlich zu gliedern, und muß dann nicht nur mit der Auswahl der Farben, sondern auch mit der malerisch-linearen Aufteilung auf die architektonische Gestaltung des Raumes, den das Fenster ja mit umschließt, Rücksicht nehmen. In der Raumkunst hat daher, ebensowenig wie manche ein rücksichtsloses Eigenleben führenden Staffeleibilder, das Glasfenster eine ganz selbständige Berechtigung, sondern es hat sich, besonders da es als Lichtquelle den Blick am meisten auf sich zieht, der räumlichen Gesamtkomposition einzufügen. ▫

▫ Bei den gotischen Kirchenfenstern z. B., in ihrer gegebenen Form und Sprossenteilung, war eine Zerstörung der Raumwirkung durch das Glasfenster seltener und die Schwierigkeit lag mehr darin, die meist figurale Aufteilung der Fensterfläche so zu gestalten, daß die Bleistreifen, die verschiedenfarbige Glasstücke verbanden, in geschmackvoller Art den Linien der Zeichnung folgten, ohne deren Komposition zu zerreißen. Die farbigen Glasflächen hatten also mehr den linearen Aufbau der kartonartigen Gemälde zu unterstützen und wurden zu diesem Zwecke mit Schwarzlot getönt und schattiert. ▫

▫ Seitdem die Bestimmung der Glasbilder aber durch ihre Anwendung bei profanen Wohnräumen erheblich erweitert wurde, mußte sich auch die Technik und ihre Auswahl dem veränderten Zwecke anzupassen suchen. Die Glasmosaik-Technik ist eigentlich nur bei großen Flächen anwendbar und wirkt bei den geringen Dimensionen der Wohnhausfenster sehr bald plump und kleinlich. Eine Ausnahme bilden nur die Fenster der Geschäftsräume, bei denen der reklameartige Vorwurf, das Thema des Glasbildes, eine silhouettenhafte, plakatmäßige Anwendung weniger ruhiger Linien ermöglichen. Ferner kann die Glasmosaik-Technik geeignet erscheinen, wenn die strenge Raumgestaltung eine ebenso ruhige, ornamentale Aufteilung der Fensterfläche, als unterzuordnendes Glied (Ornament), erfordert. Meist wird man aber den Glasfenstern in Wohnräumen eine mehr selbständige Rolle, wie sie z. B. dem Wandbilde eigen ist, zugestehen, ja, man wird von ihnen nicht mehr das aufteilende Nebeneinander der farbigen Flächen, sondern den Zusammenklang der Farben verlangen müssen. Eine Notwendigkeit unserer Zeit war also die Wiederbelebung der die Töne mischenden Glasmalerei. ▫

▫ Die stets vorauseilende Technik vermag solchen Anforderungen bereits in weitem Maße zu genügen. Sie hat sich längst von der früher zwingenden Notwendigkeit befreit, zwischen verschiedene Farben jedesmal Bleistreifen setzen zu müssen, so daß der farbige Teil der Arbeit nicht mehr zwangsläufig vom linearen Teil abhängig ist. Kann auch die Glasmalerei zurzeit noch wegen gewisser Vorgänge beim Brennprozeß nur kleine Flächen behandeln, so ist ihr doch mit dem Ätzverfahren schon ein schönes Mittel gegeben, farbige Flächen zu tönen, die früher an die Bleistreifen gebundenen Linien der Komposition auf die Fläche aufzutragen, aus mehrfach überfangenen Glasstücken einzelne Farbtöne herauszuätzen, sie aufzulösen, zu decken oder zu ersetzen. Immer aber wächst die Technik aus dem Material.



J. Goller-Dresden, Zwei Glasfenster. Ausgeführt von J. Schmidt-Berlin



▫ Diese letztere Bedingung wird von den entwerfenden Künstlern zuweilen noch zu wenig beachtet. Sie wollen Staffeleibilder imitieren und denken gar nicht an das zu verwendende, schon farbige Material, so daß ihr Entwurf einfach in ölbildmäßiger Technik auf farbloses Glas aufgetragen werden müßte, was natürlich dem ganzen Wesen der Glasmalerei durchaus zuwiderläuft. Oder sie versündigen sich schon bei der Komposition am Raumgefühl des Beschauers, indem sie von der Staffeleibilder-Malerei die üble Gewohnheit übernehmen, auf konstruktivem Wege eine Perspektive vortäuschen zu wollen. Mit der Verurteilung dieser Methode sei keineswegs gesagt, daß die Glasmaler nach der Art kunstgewerblicher Flächenkünstler nun ausschließlich zweidimensional empfinden müßten. Im Gegenteil glaube ich, daß ein Glasmaler sehr wohl dreidimensional sehen dürfte, ja es sogar sollte; aber arbeiten muß er unbedingt zweidimensional. Ein gutes Beispiel für solches Sehen und Schaffen ist das vorzüglich gelungene, auf Seite 57 abgebildete Glasfenster von Max Pechstein. ▫

▫ Die Künstler empfinden schon instinktiv, worauf es ankommt, und in der in diesem Sommer bei A. Wertheim in Berlin durch den Verein für deutsches Kunstgewerbe veranstalteten Ausstellung von Glasmosaiken waren bereits sehr vielversprechende Anfänge zu sehen. Wer für eine so spezielle Technik arbeiten will, muß sich ganz in sie hineinfühlen können. Wie ich höre, ist es unserem begabten und rührigen Gottfried Heinersdorff gelungen, die für das Glasfenstergewerbe arbeitenden Künstler zu einem Verbande zusammenzuschließen, der sie in engere Fühlung mit den kunsthandwerklichen Kräften dieser Branche bringen wird. ▫

FRITZ HELLWAG.

DILETTANTISCHE WIRTSCHAFTSREFORMER

Von Johannes Buschmann

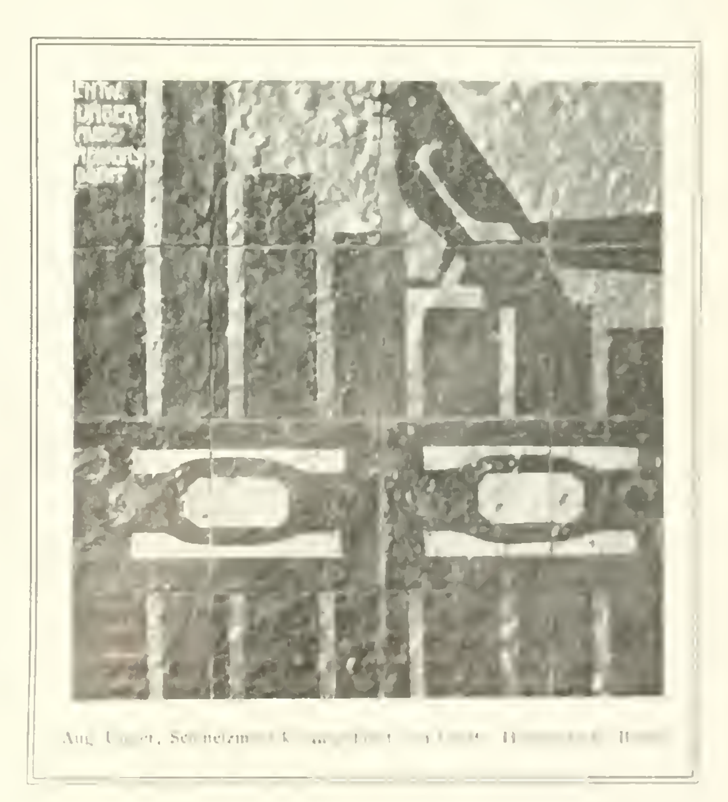
Mit dem steigenden Kulturbewußtsein tritt bei uns das Streben immer deutlicher hervor, wirtschaftliche Probleme unter allgemein geistigen Gesichtspunkten, ethischen, sozialpolitischen, rassentheoretischen, künstlerischen, zu betrachten. Das hat den gewiß unschätzbaren Vorteil, daß der wirtschaftlichen Praxis beständig Gedanken und Anregungen aus anderen Lebenskreisen zuströmen. Der Pulsschlag des ganzen nationalen Seins wird einheitlicher; allerdings muß dann der Strom auch wieder zurückfluten: wirtschaftliche Erfahrungen müssen befruchtend eindringen in die Gebiete der wissenschaftlichen Spekulation und damit weiter in den Vorstellungskreis aller, die sich denkend mit diesen bewegenden Fragen der Volks-



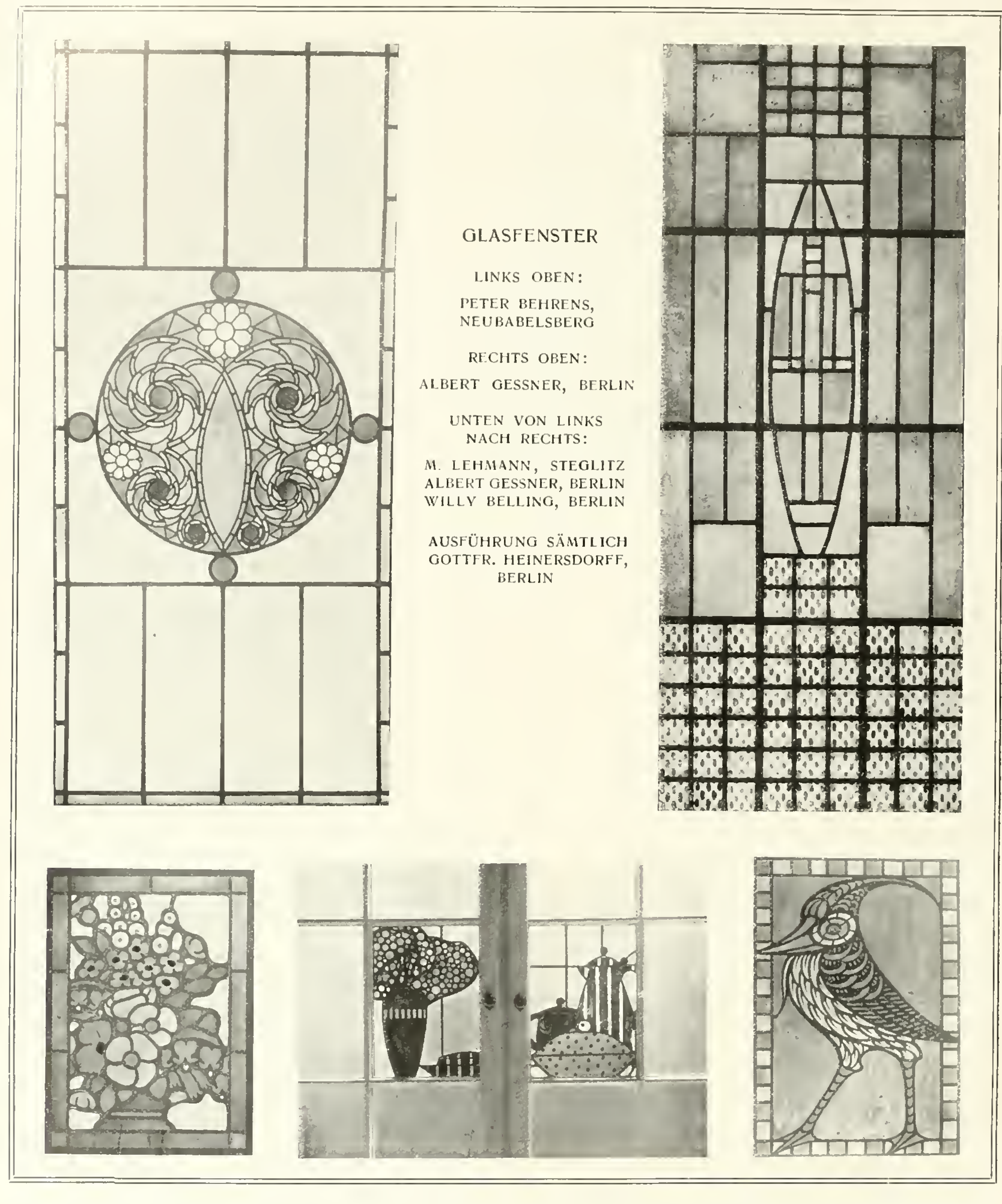
W. Lehmann, Schmelzmosaik; ausgeführt von Gottfr. Heinersdorff, Berlin

existenz beschäftigen. Denn schließlich regeln sich doch auch die Angelegenheiten des Wirtschaftslebens nach bestimmten, im Wesen der Dinge liegenden Gesetzen, die Kräfte balanzieren in sich, und man darf nicht rein dogmatisch im Sinne vorgefaßter Ideen ihr Spiel in Bahnen zwängen wollen, die ihnen fremd sind, fremd sein müssen, weil sie ihrer Natur zuwider laufen. Diese — eigentlich selbstverständliche — Wahrheit von Zeit zu Zeit auszusprechen, ist notwendig, denn sie wird noch immer allzusehr mißachtet von solchen, die sich berufen fühlen, als Wirtschaftsreformer aufzutreten. Es ist im Grunde immer dasselbe Bild: Diese Apostel und Weltverbesserer haben irgendwo eine kleine Teilwahrheit aufgelesen und nach ihr möchten sie nun das Leben ummodeln. Wo sie's anfassen, sehen sie nur seine Schattenseiten, die natürlich, je nachdem, an welcher Stelle sie ihr Lichtlein aufstellen, bald hier und bald da sind. In diesen Schatten erschöpft sich ihre ganze Anschauung von den Dingen, und weil sie die anderen Seiten, die vielleicht heller sind, nicht sehen, auch Vorteile und Schäden einer Institution nicht gegeneinander abzuwägen verstehen, laufen sie in dilettantischem Radikalismus gegen die Erscheinung als solche Sturm und suchen sie aus den Angeln zu heben. Und auch das, was sie dann als Ersatz dafür konstruieren, wird nur ganz einseitig auf seine Tragfähigkeit geprüft. Ob das Endresultat nicht vielleicht ein viel ungünstigeres wird als beim alten Zustande, vermögen die in ihre Idee Verrannten gar nicht abzuschätzen. Weil aber gerade diese glatten, runden Reformideen auf alle aus irgend einem Grunde Unzufriedenen und meistens ebenso Urteilslosen eine große Anziehungskraft ausüben, liegt eine nicht gering zu achtende Gefahr in ihnen, zumal es sich bei wirtschaftlichen Dingen immer um die Grundlagen unserer nationalen und kulturellen Existenz handelt. Um nur einige Beispiele zu nennen: zu diesen dilettantischen Verbesserungsplänen gehören die mancher Richtungen in der sogenannten »Mittelstandsbewegung«, gehören sozialpolitische Utopien, die Lehren der Bimetallisten und noch allerhand anderes.

Um der Sache wie um der Methode willen möchte ich hier auf einen solchen Reformvorschlag eingehen, der gerade jetzt der Öffentlichkeit unterbreitet wird und der gekennzeichnet werden muß, ehe er Verwirrung stiftet. Dr. Heinrich Pudor unterhält das Lesepublikum zahlreicher Zeitungen und Fachzeitschriften (namentlich auch solcher kunstgewerblicher Art) mit seinen Plänen zur Hebung der deutschen gewerblichen Produktion und letzten Endes der deutschen Volkswirtschaft überhaupt. Kürzlich hat er nun alles, was er darüber zu sagen weiß, in einer Broschüre zusammengetragen. Er nennt sie »Deutsche Qualitätsarbeit. Richtlinien für eine neue Entwicklung der deutschen Industrie«. (Leipzig 1910.) Die Broschüre darf m. E. nicht wie eine beliebige Publikation behandelt werden, die man beiseite legt, wenn man sie ablehnt. Pudor hat es verstanden, für seine Gedanken auch unmittelbar Propaganda zu machen und in einer von ihm zusammengebrachten »Kommission zur Ausarbeitung eines deutschen Materialbuches«, die der Verwirklichung der nachher zu erörternden Pläne dienen soll, sind eine Reihe angesehener gewerblicher Korporationen und allerhand einflußreiche Persönlichkeiten — Ministerialdirektor Staatsrat Dr. Slevogt, Weimar, Geh. Oberregierungsräte Robolsky und Dungs vom Reichsamt des Innern, Prof. Kohler, die Oberbürgermeister Pabst-Weimar, v. Borscht-München, Dr. Dittrich-Leipzig, Wilms-Posen, die Bundesratsmitglieder Geheimrat Dr. Fischer und Ritter von Treutlein-Mördes, usw. — vertreten. Übrigens, das wäre ein Kapitel für sich, zu untersuchen, auf Grund welcher Erwägung diese Herren sich an dem schließlich doch ganz privaten Unternehmen Pudors beteiligt haben. Die oben erwähnte Broschüre legt nun die Reformpläne der breiten Öffentlichkeit vor und wir dürfen uns hier also mit ihnen auseinandersetzen.



Aug. U[illegible]r, Schmelzm[illegible] [illegible] [illegible] H[illegible], B[illegible]



GLASFENSTER

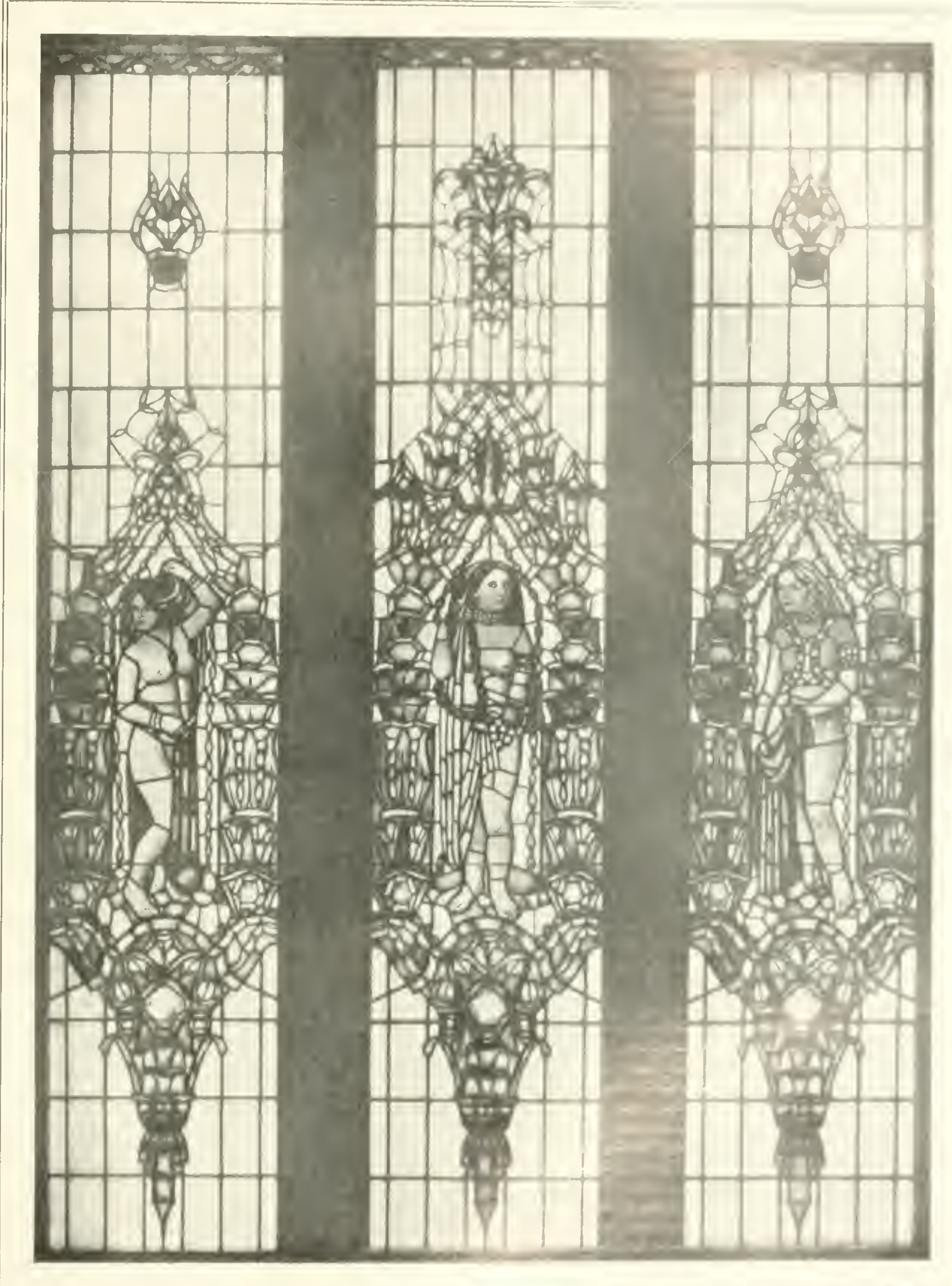
LINKS OBEN:
PETER BEHRENS, NEUBABELSBERG

RECHTS OBEN:
ALBERT GESSNER, BERLIN

UNTEN VON LINKS NACH RECHTS:
M. LEHMANN, STEGLITZ
ALBERT GESSNER, BERLIN
WILLY BELLING, BERLIN

AUSFÜHRUNG SÄMTLICH
GOTTFR. HEINERSDORFF, BERLIN

▫ Leicht ist die Aufgabe eben nicht, denn der an sich richtige Grundgedanke, — nämlich: die Veredelung der gewerblichen Arbeit — der aber von anderen vor Pudor schon gedacht wurde und von ihnen weit tiefer und schärfer erfaßt worden ist, ist nicht nur durch allerhand Unklarheiten entstellt, sondern Pudor macht zu seiner Verwirklichung auch Vorschläge — und das ist ja der Hauptinhalt seiner Broschüre —, die teils unlogisch in sich, teils ohne jede Berührung mit volkswirschaftlichem Erfahrungswissen, lediglich aus der blauen Theorie heraus aufgestellt sind. Nehmen wir als Beispiel gleich den Anfang, wo Pudor das Ziel programmatisch formuliert. Er spricht ganz richtig davon, daß Deutschland im wesentlichen darauf angewiesen sei, Rohstoffe einzuführen und sie zu möglichst hochwertigen Fabrikaten zu verarbeiten, diese auch, soweit angängig, auszuführen. Dann aber kommt der wirre Satz:



MAX PECHSTEIN-BERLIN, MOSAIKVERGLASUNG MIT [illegible]

»Je mehr es gelingt, den Wert dieser Fertigfabrikate zu erhöhen, desto höher steigt nicht nur der Wert des Exports, sondern auch der Wert der Arbeit, die in sie hineingesteckt wird, und der Gewinn, der aus den Rohprodukten herausgeholt wird. Desto lukrativer wird also die Arbeit und desto besser ernährt können die Menschenmassen werden. Der Wert der Fertigfabrikabrikate wird aber ein desto größerer, je mehr Kunst in sie hinein gearbeitet wird. . . . Die Frage der bestmöglichen Ernährung der wachsenden Menschenmassen spitzt sich also daraufhin zu, die Industrie mehr und mehr zu veredeln und die rein gewerbliche Industrie zu einer Kunstindustrie zu machen.« Dazu ist zunächst zu sagen, daß der Wert des aus einer gegebenen Rohstoffmenge zu erzeugenden Fabrikats doch eben durch nichts anderes als durch Arbeit — Arbeit irgend welcher Art — gesteigert werden kann. Auch die auf die Herstellung eines Gegenstandes verwandte »Kunst«, der Pudor die wertvermehrende Wirkung zuschreibt, ist Arbeit, geistige Arbeit nämlich. Also kann nicht umgekehrt der höhere Wert der Fabrikate den Wert der Arbeit steigern. Wie Pudor hier gleich am Ausgangspunkt seiner Auseinandersetzungen die Kausalzusammenhänge umkehrt, das ist charakteristisch für ihn. Er vermag sie auch im weiteren Verlaufe nicht richtig zu sehen. Aber weiter: Wertsteigerung der industriellen Produktion durch Kunst oder, wie er's an anderer Stelle mit einem leeren, nichtssagenden Schlagwort ausdrückt: »Ästhetisierung der Industrie.« Das arme Wort »Kunst«, das so viel mißbraucht wird. Statt daß wir's uns aufsparten für die freien Schöpfungen gestaltender Phantasie, in denen das Unaussprechliche zu uns spricht, nennen wir's »Kunst«, wenn ein Schreiner einen anständigen, wohl proportionierten Tisch fertig gebracht hat. Wenn an einem gewerblichen Erzeugnis der Gebrauchszweck mit der Arbeit und dem Material übereinstimme und eine Harmonie ergebe, meint Pudor, so sei das Kunst. Er wird es sich gefallen lassen müssen, daß wir diese Deutung als eine ganz willkürliche ablehnen. Übrigens ist er sich selber nicht klar darüber, was er eigentlich darunter versteht. Im Material, schreibt er, läge das »ästhetisch Schöne«, nicht in der Form. Aber seine in demselben Satze gegebenen Beispiele — die ästhetische Durchbildung der Bogenlampenformen und der elektrischen Maschinen der A. E. G. durch Peter Behrens — zeigen, daß eben gerade die Formengebung das Entscheidende ist, denn Lampen und Maschinen werden nach wie vor aus dem gleichen Material hergestellt, nur jetzt eben in ihrer äußeren Gestaltung geschmackvoller als ehedem. Später wirft Pudor dann diese ganze Kunsttheorie kurzerhand über Bord und schreibt, das »Winken mit der Kunst nütze nichts, auf »solide Arbeit« käme es an (S. 47). Na also. Warum dann erst der viele Spektakel! Warum Plattheiten wie diese: »Kunstwerke zu exportieren bringt mehr Geld ein als Hosenschnallen und Eisenbahnschienen zu exportieren.« Und wenn er sagt, Deutschland jage immer noch dem Phantom der größtmöglichen Billigkeit nach, so ist das eine Behauptung, für die er nicht nur den Beweis schuldig bleibt, sondern die in dieser Allgemeinheit auch objektiv falsch ist. Statt des — von ihm vermuteten — Grundsatzes: nur billig, wenn auch schlecht! empfiehlt er den anderen: teuer, aber gut! Darin steckt nun zwar ein gesunder Kern, aber wollte man ihn ohne weiteres zur Richtschnur der deutschen Produktion machen, dann wäre das sicherlich auch wieder verkehrt. Die Entwicklung des — zeitlich und örtlich unendlich differenzierten — Bedarfs kann auf seiten der Industrie nicht kurzerhand um einer noch so schönen abstrakten Theorie willen außer acht gelassen werden. ▫

▫ Trotzdem liegt in diesem Hinstreben zur Qualitätsproduktion ganz unzweifelhaft das Zukunftsproblem der deutschen Volkswirtschaft. Nur ist das keine Entdeckung Dr. Pudors[1]. Werner Siemens und Alfred Krupp haben das Prinzip schon um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts mit Wort und Tat vertreten und seitdem hat es, trotz gelegentlicher Rückschläge, bald auf diesem, bald auf jenem Gebiete vorwärts rückend, immer mehr an Boden gewonnen, nicht um blutleerer Doktrinen willen, sondern aus der Konsequenz der Tatsachen heraus. Und wenn wir heute wieder darum ringen, ihm erweiterte Geltung zu verschaffen, dann wird uns das nur soweit gelingen, wie die Tatsachen reif dafür sind, nicht aber nach dem Universalrezept Dr. Pudors. ▫

1) Es berührt wenig sympathisch, wie er an allen möglichen Stellen seine Autorschaft an diesen Gedanken zu konstatieren sucht. Er steht damit auf anderer Schultern und wir stehen jedenfalls nicht auf den seinen.

(Schluß folgt.)

KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

▫ **Berlin.** Eine Ausstellung von Frau *Edda Wiese*-Charlottenburg brachte bemerkenswertes Neues im Gebiete der Kunststickerei. Ihre auf Flächenwirkung zielende Bestrebung hat schon früher gestellte Aufgaben anders zu lösen versucht, das zeigt z. B. ein Ofenschirm »Vase mit Kätzchen«. Am persönlichsten äußert sich die Künstlerin in ihren Applikationsbildern: »Kantstraße bei Abend«, »Pappelallee«, »Familienbad in Heringsdorf«, die, nach genauer Naturbeobachtung, in einen Applikationsstil übersetzt, doch das ursprünglich Lebendige bewahrt haben. Farbig und zeichnerisch besonders wirkungsvoll ist die Sopraporte »Kamele in der Wüste«; als Karawane vorüberziehend, heben sich die Silhouetten der Führer und der in charakteristischer Paßgangbewegung schreitenden Tiere gegen den rotgold glühenden Himmel ab. Bei diesem wie bei dem Straßenbilde ist ohne Malerei, nur mit Hilfe von duftigen Chiffons, ein ausgezeichneter Beleuchtungseffekt erreicht. *M. L.*

▫ **Magdeburg.** *Kunstgewerbeverein.* Am 9. November fand ein Diskussionsabend für die Mitglieder des Vereins und ihre Gäste statt, an dem *Dr. P. Schmidt* über *Fayence und Majolika* sprach. Er erklärte die Herkunft dieser Namen, die beide ungefähr die gleiche Art von Kunsttöpferei bezeichnen, und die technische Herstellung der echten Majolika, deren Charakteristikum die deckende (Zinn-) Glasur auf grobem Scherben ist. Vor allem sprach er über die verschiedenen Arten der Majolika, die dem Orient schon im Altertum bekannt war, von den Mohammedanern, namentlich in Persien, Kleinasien und Spanien, im Mittelalter zu hoher Blüte gebracht und dann von den Italienern im 15. und 16. Jahrhundert in ganz anderem Geiste ausgebaut wurde. Wesentlich anders gestaltete sich wieder die Fayence im 17. und 18. Jahrhundert unter den Händen der Holländer, Franzosen und Deutschen. Hier lief sie auf einen Ersatz und Nachahmung des kostbaren chinesischen Porzellans hinaus. Als von Böttger

1711 das echte Porzellan in Dresden erfunden war, übernahm dieses die führende Rolle in der Kunsttöpferei; erst in dem zarteren und geschmeidigeren Material des Porzellans konnte der Geist des 18. Jahrhunderts vollkommen in Kunstform eingehen, eine Form, die die plumpere Fayence stets vergeblich sich anzueignen suchte. — In der Diskussion, an der sich die Herren Stadtrat Jahn, von Heide und Dr. Moeriés beteiligten, wurden die technischen Unterschiede von Fayence, Steinzeug, Porzellan, Steingut und moderner Kunsttöpferei erörtert. *s.*

▫ **Magdeburg.** Nach langem Harren ist als Nachfolger Prof. Thormählens an der Kunstgewerbeschule *Rudolf Bosselt* aus Düsseldorf gewählt worden. Der neue Direktor bringt alles mit, was ihn zu seinem Amt als besonders befähigt erscheinen läßt, und wir begrüßen die Wahl als eine ganz besonders glückliche und von den Lehrern der Schule wie von den Kunstfreunden Magdeburgs herbeigewünschte. Für die Schule bedeutet Bosselt eine glänzende organisatorische Kraft: dafür zeugt sein Wirken in Düsseldorf, wo er P. Behrens' rechte Hand gewesen ist und wo ihm vor allem die ganz ausgezeichnete Schulausstellung zu verdanken ist, durch welche sich Düsseldorf heuer vor anderen Schulen hervortat. Fast noch größere Hoffnungen aber setzt man auf ihn als Künstler, der das etwas eingeschlafene Kunstleben Magdeburgs beleben kann. Es fehlte hier in leitender Stellung eine Künstlerpersönlichkeit von Ruf, welche die zerstreuten Kräfte sammelt und dem Kunstgewerbe wieder frisches Leben zuführt. *S.*

▫ **Magdeburg.** *Die Gartenstadt Hopfengarten.* Die Bemühungen der Gartenstadtgesellschaft sind in Magdeburg auf fruchtbaren Boden gefallen. Die von ihr gegründete Gartenstadt Hopfengarten ist als eine der frühesten Siedlungen dieser Art in Deutschland zu betrachten und trägt die Keime hoffnungsvollster Entwicklung in sich. Im Süden der Stadt, an der Leipziger Chaussee gelegen, auf einer Anhöhe der fruchtbaren Bürde, hat sie freie Luft und Ausblick nach allen Seiten; das Land ist der fruchtbarste Gartenboden. So hat sich schon in diesem Sommer das erste Viertel des angekauften Terrains mit 70 Kleinhäusern inmitten von Gärten bedeckt — Gärten, die freilich auf Ackerboden eben erst angelegt sind — und bietet einen ganz ungewohnten Anblick großstädtischer Wohnweise dar, dessen ganz moderne Organisation unendlich beglückend und hoffnungsvoll berührt. So, in Einfamilienhäusern, in eigenen Gärten, wird man künftig auch in der Großstadt wohnen und nicht mehr begreifen, wie man es in Mietskasernen hat aushalten können; so, nach gesunden, zugleich sächlichen und künstlerischen Prinzipien vorgelegt, werden unsere Straßen in Zukunft ausschauen und so einfach und anheimelnd, ohne Stilprätensionen, ohne aufgeklebte »Dekorationskunst«, unsere Wohnhäuser. ▫

▫ Das Terrain der Gartenstadt ist im allgemeinen geschlossen gehalten; die beiden Zugänge von Norden führen in breiteren mit Doppelreihen von Bäumen besetzten Verkehrsstraßen auf den Marktplatz, während die übrigen als Wohnstraßen schmal und ruhig gehalten sind. Die Straßenführung richtet sich vor allem nach den Grundstücken, denen sie gute Zuschneidung und sonnige Lage allerseits gewährleistet; erst in zweiter Linie kommt die Rücksicht auf das — wenig bewegte — Terrain und geschlossene Straßenbilder. Ein sachlich denkender Geist hat hier bei aller Rücksicht auf die Praxis doch die reizvollsten Bilder geschaffen; es zeigt sich, daß Sachlichkeit und Schönheit wie im Kunstgewerbe, sich auch beim Städtebau decken können. Versetzungen, leichte Krümmungen, Gruppierungen von Häusern, verschiedenartiges Zurücktreten der Fluchten in die Gärten usw. bilden die Elemente der Komposition. Als Begrenzung der Grundstücke an der Straße sind in nachahmenswerter Weise nur Mauern und Holzzäune zugelassen. So ergibt sich ein mannigfaltiges und lustiges Bild, so ergeben sich geschlossene Raumeindrücke in den Straßen. Die Häuser entsprechen diesem Prinzip; sie sind schlicht, wohnlich, ohne Stilmerkmale gehalten, ähnlich dem englischen Landhaus, vor allem auf Wohnlichkeit bedacht. Ihre Wände in hellen Farben nehmen Rücksicht auf das künftige Gartengrün und auf die freundlichen roten Dächer. Der Entwurf des Ganzen stammt von Architekt *Amelung*; die Häuser ebenfalls meist von ihm. Auch *Tessenow* hat gebaut. [illegible]

NEUE BÜCHER

Das farbige Malerbuch. Neue Folge. Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von *H. Göhler*, Lehrer an der Großh. Kunstgewerbeschule Karlsruhe. Erste bis dritte Lieferung. Tafel 1—24. E. A. Seemann, Leipzig. Die Lieferung 3 Mark. ▫

▫ Mit Vergnügen erinnern wir uns noch des vorzüglichen ersten Teiles des von Professor Eyth herausgegebenen »Farbigen Malerbuches«, das vor zehn Jahren bei Seemann erschien; dieses war die Ergänzung des von Eyth und Sales Meyer herausgegebenen gleichnamigen Werkes, das in seinem textlichen Teile allein schon viel Gutes schuf und heute noch eine Fundgrube durch alle möglichen, praktischen Winke für den ausübenden Maler vorstellt. Der Reichtum an Motiven, der in den beiden farbigen Malerbüchern vorliegt (es sind jetzt schon weit über hundert Blätter, alle in schönster Ausführung), ist aber nicht nur eine für den Fachmann berechnete wertvolle Sache, sondern für jeden mit der dekorativen Kunst irgendwie in Berührung kommenden Künstler oder Kunstfreund eine unerschöpfliche Quelle für neue Gedankengänge. Es strömt fast wie ein Zauber von diesem Werke aus. ▫

▫ Professor Göhler sagt — gewissermaßen im Namen der mitarbeitenden Künstler — als Herausgeber, daß in erster Linie bei der Anlage des Werkes der praktische Gedanke maßgebend war, dem Dekorationsmaler eine Fülle von Anregungen in der Ausführung seines Berufes zu geben durch eine klare und sachliche Darstellung. Die Verfasser legen auf diese Auffassung besonders Wert, damit das Werk nicht im Sinne eines gewöhnlichen Vorlagenwerkes verwendet werde. ▫

▫ In allen drei Heften, die uns vorliegen, sind in bunter Abwechslung untereinander fast gleichwertig schöne Blätter zu finden, die antikisierende und mittelalterlich angehauchte Motive, biedermeierische und ganz moderne, schablonierte sowie eines von naturalistisch gehaltener Phantastik zeigen. ▫ Wohn- und Schlafräume, Speisezimmer, Baderäume, Hallen, Restaurants und sogar Kegelbahn, alles findet Berücksichtigung. Vieles ist von einer im besten Sinne großen Einfachheit und Auserlesenheit der Motivwahl, und selbst das ein wenig Exzentrische zeugt von tiefer Kenntnis der alten Stile. Mitarbeiter waren außer dem Herausgeber Professor Göhler noch die bekannten Künstler Eyth, [illegible]hammer, Walter, Heilig, Zovetti, Lang und Kalmsteiner.

▫ Das dritte Heft ist wohl das schönste der bisher erschienenen Lieferungen, es ist die Erfüllung dessen, was schon die ersten ohne jede Phrase davon versprachen. Da ist gleich die Tafel 17 mit zwei Zimmerentwürfen in Schablonentechnik von *Hans Ka[illegible]*, stark modern — Wiener Werkstätte —; im Friese und an den Tür- und Fensterbordüren mit geschmackvollen mittelalterlichen Einschläge[illegible]

Die feingestimmten Farben können in allen möglichen »Dur- und Moll-Tonarten« subjektiver Farbengebung umgestimmt gedacht werden. — Ein anders geartetes anziehendes Werk ist das Biedermeier-Speisezimmer von *Göhler*. Der helle lichte Plafond steht fein als luftige Auflösung zu der blaugrauen Wand, die den Übergang zur schweren Fußlamberie bildet. Die Wände sind aus viereckigen Rahmen gebildet, die Blumenkörbe voller Rosen als Füllungen zeigen. — Ein ebenso schönes Blatt ist das mit Friesen für das Badezimmer von *Lang*: Tange, die von Fischen, Krebsen und Seesternen belebt sind. — Der Einwurf eines Restaurants zeigt von der dekorativen Kraft *Hans Kalmsteiners*, der Tradition und modernes Empfinden in einen Guß zusammenmischt. — Ähnliches gilt von den schablonierten Wänden von *Gustav Kalhammer*, besonders aber von seinen Fassadenentwürfen. Sie sind ebenfalls im Stile der »Wiener Werkstätten« gehalten und stellen wohl eines der besten Blätter der ganzen Sammlung vor. In farbigen Fliesen ausgeführt, die Haltbarkeit verbürgen, wären diese Entwürfe eine Freude und ein hoher ästhetischer Genuß nicht nur für den Kunstverständigen, sondern überhaupt für jede Spaziergänger. Es wäre ein Bauherr zu wünschen, der das eine oder andere unter Leitung des Künstlers ausführen ließe. — Zwei Tafeln von *Göhler*, eines für ein Speisezimmer und ein besonders hübsches Blatt für Deckenmalerei schließen das Heft. ▫

▫ Wir können unsere Ausführungen nicht schließen, ohne zu erwähnen, daß das farbige Malerbuch sich auch als Anschauungsbehelf im modernen Zeichenunterrichte an unseren Schulen allgemein bildender Richtung, also an Bürgerschulen, Gymnasien und Realschulen eignet. Daß der Motivenschatz dieses Buches direkt verwertbar ist, bleibt dem persönlichen Ermessen des Lehrers überlassen. Als Anschauungsbehelf halten wir das Werk deshalb für besonders gut, weil es den Schülern, als der kommenden Generation, die die Intelligenz einst repräsentieren wird, einen Einblick in eine Arbeitstätigkeit gewährt, die praktisch zu sehen sie wenig Gelegenheit haben; durch diesen Einblick, den das Wort des Lehrers zu einer etwas eingehenderen Kenntnis vertiefen kann, wird aber auch der eigene Geschmack des Schülers weiter gebildet. Aus einem verfeinerten Geschmacke leiten sich in der Zukunft immer höhere Anforderungen an den ab, der berufen ist, diesen Geschmack zu befriedigen. Diese Wechselwirkung ist aber der erzieherische Faktor im Kulturleben. Das Verständnis für Kunst ist die Wurzel des nach Befriedigung verlangenden Bedürfnisses nach Kunst. — Weil es ähnliche Wirkungen hervorzurufen imstande ist, verdient das farbige Malerbuch, nach den ersten drei Lieferungen zu schließen, nicht nur unter den Fachleuten, sondern auch in allen für dekorative Kunst interessierten Kreisen die weiteste Verbreitung.

Professor Rudolf Boeck-Wien.

BERICHTIGUNGEN

▫ Im Augustheft unserer Zeitschrift befindet sich eine Abbildung des kleinen Rathaussaales in Karlsruhe mit der Angabe, daß die Kamineinfassung und Wandbekleidung dieses Saales von Professor K. Kornhas-Karlsruhe herrühre. Der ganze Kaminmantel, in Messing getrieben, stammt von Blechnermeister *Wilhelm Weiß*-Karlsruhe, während Professor *Kornhas* nur die Wandplatten an der Seite des Kamins und über demselben geliefert hat. ▫

▫ Die in dem Artikel über das *Deutsche Buchgewerbe* auf der Brüsseler Weltausstellung erwähnte Lunette in Raum 8 ist nicht von R. Schulze, Leipzig, sondern von *Karl Schulz*, Dresden, gemalt. ▫





EMMY HAARHAUS, DRESDEN — FARBIGE LITHOGRAPHIEN

Für die Redaktion des Kunstgewerbeblattes verantwortlich: FRITZ HELLWAG, Berlin-Zehlendorf
Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig. — Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H. in Leipzig

Redaktion: FRITZ HELLWAG, Berlin-Zehlendorf-Wannseebahn
Verlag: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13

KUNSTGEWERBEBLATT
NEUE FOLGE ··· XXII. JAHRGANG
Heft 4 Januar 1911

Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe i. B., Königsberg i. Pr., Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart

DIE STUTTGARTER GLASPERLENAUSSTELLUNG

VON KONRAD LANGE, TÜBINGEN



Dame mit reichem Perlenschmuck. Zweite Hälfte des 16. Jahrh. München, Bayerisches Nationalmuseum



Perlenkrone aus der Renaissance. Halle a. S., Städt. Museum

MIT der Ausstellung alter und neuer Glasperlen, die am 13. November d. J. in der König-Karls-Halle des Königl. Landesgewerbemuseums zu Stuttgart eröffnet worden ist, setzt die Zentralstelle für Handel und Gewerbe ihre erfolgreichen Bemühungen, der heimischen Kunst und Industrie neue Anregungen zu geben, in dankenswerter Weise fort. Es ist eine der populärsten und meistbesuchten Ausstellungen, die wir seit Beginn der Verwaltung Pazaureks erlebt haben. Schade, daß die König-Karls-Halle, ein wahres Gegenbeispiel dekorativer Kunst, so gar nicht geeignet ist, Ausstellungen zur Geltung zu bringen! ▫

▫ Die Vorarbeiten waren diesmal besonders schwierig, und wir wollen nur hoffen, daß der rührige Vorstand, dessen Spezialgebiet bekanntlich die Glasarbeit ist, uns auf Grund des umfangreichen hier zusammengebrachten Materials auch das wissenschaftliche Werk über Glasperlen beschert, das wir noch immer vermissen. Dank seiner Sachkenntnis und seinen zahlreichen Verbindungen hat er uns Perlenarbeiten der verschiedensten Zeiten vorgeführt, wie sie in dieser Vollständigkeit wohl noch niemals in einer Ausstellung vereinigt waren. Ist es doch die erste Ausstellung, die sich ganz auf dieses Gebiet beschränkt. ▫

▫ Die Absicht der Verwaltung ging dahin, die ganze Perlenindustrie von den drei Seiten der Geschichte, Technik und Ästhetik zu beleuchten. Dabei hat man sich in Bezug auf Altertum und Mittelalter mit Stichproben begnügt, dagegen für das 18. und 19. Jahrhundert eine gewisse Vollständigkeit angestrebt. Der Schwerpunkt liegt aber durchaus auf der Gegenwart, daß heißt auf den seit einigen Jahren gemachten Versuchen einer Wiederbelebung dieser Kunst, die noch nicht das nötige Entgegenkommen beim Publikum finden. Die Arbeiten der Biedermeierzeit und die Schöpfungen jetzt lebender Künstlerinnen bilden die eigentliche Stärke der Ausstellung. ▫

▫ Ein Dreifaches schwebte Pazaurek dabei als Aufgabe vor. Er wollte erstens dieser längere Zeit sehr vernachlässigten und auch jetzt noch nicht wieder zu voller Anerkennung durchgedrungenen Schmucktechnik neue Impulse verleihen. Zweitens wollte er die Damen, die sich derselben gegenwärtig widmen, von der in vollster Blüte stehenden Biedermeierei, das heißt von der Nachahmung der Muster aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts abbringen. Drittens wollte er ihnen durch einen Überblick über das ganze Gebiet die technischen und ästhetischen Gesichtspunkte an die Hand geben, die zu einer gesunden Weiterentwicklung der Technik im modernen Sinne nötig sind. ▫

▫ Da Württemberg keine eigene Schmuckglasfabrikation hat, ist die Ausstellung weniger von lokalem als von allgemeinem Interesse. Immerhin sollte die einheimische Damenwelt die Gelegenheit nicht versäumen, sich einen Überblick über die technischen und künstlerischen Möglichkeiten zu verschaffen, die hier einer weiteren Ausbildung harren. Ein kleiner Bandwebestuhl ist leicht angeschafft, und wenn unsere Dilettanten nur die Übertreibungen in der Feinheit der Arbeit vermeiden und ihre gesunden Augen schonen wollten, würde ihnen wohl auch nicht passieren, was einer Bekannten von mir begegnete, die ihrem Bruder, einem Augenarzt, ein perlengesticktes Kopfkissen zum Geburtstag schenkte, es aber von diesem aufgetrennt wieder zurückerhielt.

▫ Der pädagogische Zweck der Ausstellung macht verständlich, daß man sich ganz auf die Glasperle beschränkt hat. Die echte Perle ist nur in wenigen Beispielen vertreten, unter denen das schönste eine Perlenkrone oder besser eine ganz mit Perlen (und Goldschmuck) überzogene Frauenhaube aus dem 16. Jahrhundert ist, die vor einigen



Zwei Geldtäschchen, Biedermeierstil. Kunstgewerbemuseum Schwäbisch-Gmünd

Jahren in einer eisernen Kassette in Halle a. S. gefunden wurde (s. Abbildung S. 61). Dem Entgegenkommen der Verwaltung des städtischen Museums für Kunst und Gewerbe daselbst ist es zu verdanken, daß dieses unglaublich kostbare und seltene Stück hier ausgestellt werden konnte. ▫

▫ Auch von der Imitation der echten Perle durch Fischschuppenessenz, die in Paris im Jahre 1656 aufkam und noch jetzt eine gewisse Rolle spielt, sind nur wenige Beispiele vorhanden. Der Vorstand hat bei seiner Abneigung gegen alle täuschenden Surrogate, die aus seiner Ausstellung der Geschmacksverirrungen bekannt ist, solche trügerischen Nachahmungen prinzipiell ausgeschlossen, um sie nicht noch zu ermuntern. ▫

▫ Das mag auch der Grund sein, warum die Besatzsteine, die sich ja meistens schon durch ihre Diamantform als Nachahmungen von Edel- oder Halbedelsteinen darstellen, einigermaßen in den Hintergrund gedrängt und ebenso die Annäherungen des Glases an Metall durch Metalleinzug und Irisierung stiefmütterlich behandelt sind. Es ist ganz gut, wenn bei jeder Gelegenheit das Gesetz der Materialechtheit wieder in Erinnerung gebracht wird. ▫

▫ Einen etwas größeren Raum nehmen die bunt gebeizten Holzperlen ein, die trotz einer gewissen äußeren Ähnlichkeit mit den Glasperlen doch nicht eigentlich als Imitationen derselben angesehen werden können. Aber auch diese Industrie sollte nicht ermuntert werden. Denn ihre stumpfen und wahrscheinlich auch meistens unechten Farben sind schwerlich haltbar und nutzen sich beim Gebrauch sicher sehr bald ab. Bei dem geringen Preisunterschied hat ein solcher Ersatz auch wenig Sinn. ▫

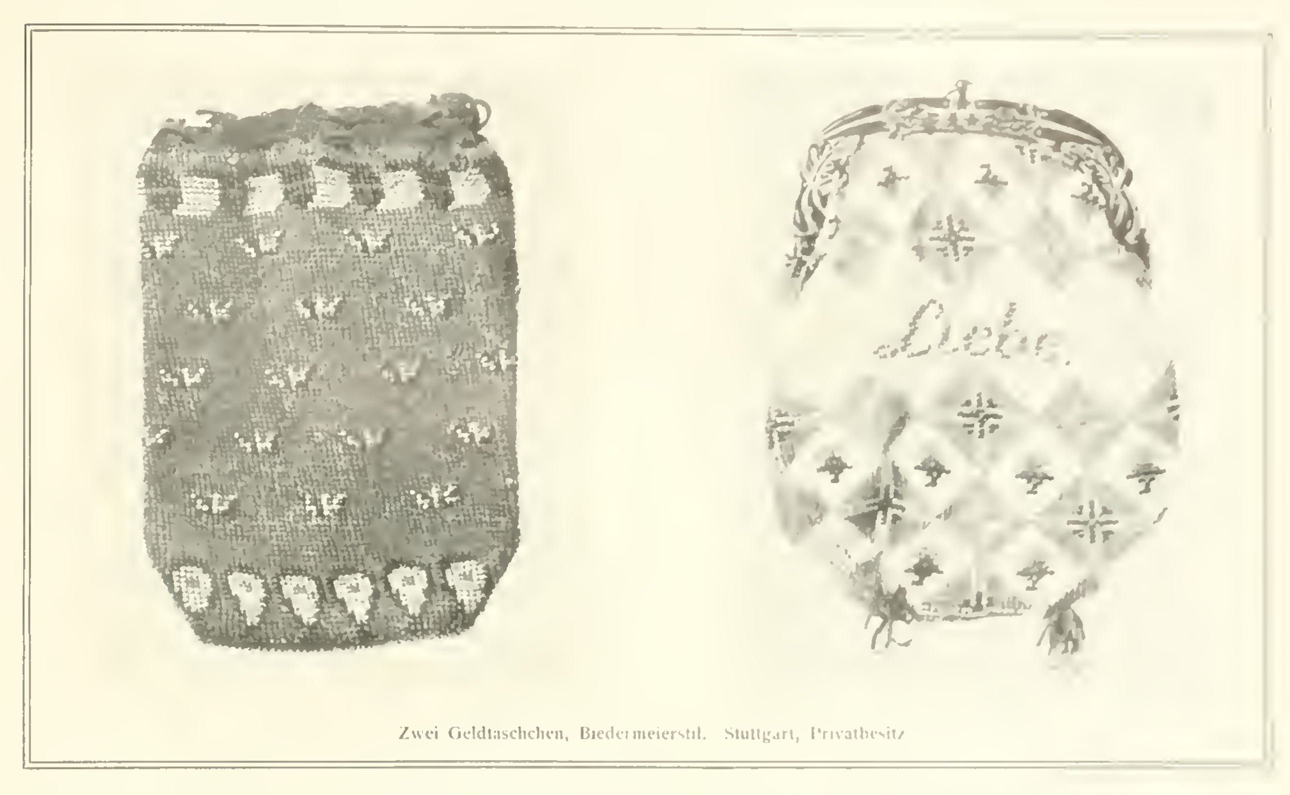
▫ So bleibt also nur die eigentliche teils opak teils transluzid gefärbte Glasperle übrig, die zu allen Zeiten und bei fast allen Völkern Verwendung gefunden hat. ▫

▫ Als älteste datierte Beispiele finden wir zwei kugelförmige blaue resp. blaugrüne altägyptische Perlen, deren eine dem Freiherrn v. Bissing in München, die andere dem Professor Wiedemann in Bonn gehört. Sie stammen, wie die Inschriften besagen, aus dem Besitz der Prinzessin Hatschepsut um 1500 v. Chr. Nicht viel jünger mögen die Halsbänder und Armbänder aus den Gräbern der älteren Bronzezeit sein. Die Gattung der sogenannten Agryperlen (s. Abbildung S. 64) ist durch mehrere Beispiele verschiedener Herkunft und Entstehungszeit vertreten. Ihre Technik — sie werden aus verschiedenfarbigen stabförmig zusammengeschmolzenen Glasschichten durch Schleifen hergestellt — stammt aus Ägypten. Im Altertum scheinen sie besonders von dort, im Mittelalter und der Renaissance von Venedig aus vertrieben worden zu sein. Ihre Geschichte bietet noch manches Rätsel. ▫

▫ In der Renaissance kommen die perlengestickten Frauengewänder besonders in Mode, wovon ein kostümgeschichtlich sehr interessantes Bild aus dem Münchener Nationalmuseum (s. Abbildung S. 61) Zeugnis ablegt. Mehrere Mieder und Häubchen aus dem 16. und 17. Jahrhundert zeigen, bis zu welcher Feinheit der Technik und Zartheit der Farbenzusammenstellung man es damals brachte. ▫

▫ Die eigentlich klassische Zeit der Perlenstickerei ist aber das 18. Jahrhundert und die erste Hälfte des neunzehnten. In der Rokoko- und Biedermeierzeit hat sie ihre Blüte erlebt. Die ganze Empfindsamkeit dieser Epoche, ihr Kokettieren mit der Natur und den menschlichen Gefühlen findet in diesen Arbeiten ihren Ausdruck. Man bestickte damals alles mit Perlen: Tische und Stühle, Koffer und Reisetaschen, Klingelzüge und Pantoffeln, Tabaksbeutel und Bucheinbände, Hosenträger und Gürtel, Pfeifenständer und Ofenschirme, Kleider und Häubchen. Schon im Rokoko kommen die naturalistischen Ornamente auf, jene schattierten Blumen und sorgfältig durchgeführten Figuren und Landschaften, die mit der Malerei wetteifern und deshalb ihren dekorativen Zweck nicht erfüllen. ▫

▫ Das Notiztäfelchen mit Spiegel aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts (Abbildung S. 64) zeigt zwar eine geschickte Anpassung der Figur an die Eigentümlichkeiten der Technik,



Zwei Geldtäschchen, Biedermeierstil. Stuttgart, Privatbesitz

läßt aber in seiner geometrischen Stilisierung ahnen, wie unbefriedigend die Versuche einer genaueren Naturnachahmung im allgemeinen sind. In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts hält man sich im Ganzen in feinfühliger Weise innerhalb der Grenzen der Technik (Abbildungen S. 62 63). Aber auch da fehlt es nicht an Entgleisungen, wie der Tabaksbeutel mit der Reiterfigur König Ottos von Griechenland (Abbildung S. 65) zeigt.

Gegen Ende des Biedermeierstils gar, daß heißt um die Mitte des 19. Jahrhunderts, tritt immer mehr der Verfall ein. Jetzt beginnen die plumpen naturalistischen Blumensträuße mit ihren schreienden bunten Farben, die klotzigen Klingelzüge, die mit flachen und langen Glasstäbchen bestickt sind, die Goethe- und Schillerbildnisse, die eine ganz plastische Modellierung mit voller Licht- und Schattenwirkung zeigen. Die Grenzen zwischen Malerei und Kunstgewerbe scheinen völlig verwischt zu sein, und man sieht schon den Zeitpunkt vor Augen, wo Semper, bei Gelegenheit der großen internationalen Ausstellungen, den Kampf gegen das naturalistische Textilornament eröffnet und auf die Vorbildlichkeit des Orients und der primitiven Völker hinweist.

Ein interessantes wissenschaftliches Nebenresultat der Biedermeierausstellung ist die Erkenntnis, daß stilistische Merkmale nur mit großer Vorsicht für die Datierung der Arbeiten dieser Zeit benutzt werden dürfen. Durch die Zusammenstellung einer Reihe datierter Arbeiten konnte Pazaurek den Nachweis führen, daß die beliebten Muster jahrzehntelang weiter verwendet und immer wieder kopiert worden sind. Man kann also, wo kein Datum vorhanden ist, niemals die einzelne Arbeit, sodann immer nur das Musterbuch, aus dem das Ornament entnommen ist, datieren. Solcher Musterbücher, in denen kleine Ornamentmotive, die beliebig zusammengesetzt werden konnten, abgebildet sind, weist die Ausstellung mehrere auf. Auch finden wir eine größere Anzahl Kartons mit aufgenähten Probeperlen, nach denen beim Kauf Größe und Farbe ausgewählt werden konnten.

Das führt uns zur *Technik der Perlenarbeit.* Man unterscheidet zunächst verschiedene Formen der Glasperlen, nämlich:

1. Große Vollperlen, die gewöhnlich Kugelform oder ellipsoide Form haben, aber auch in eckigen Profilierungen vorkommen. Zuweilen ist ihre Oberfläche, um den Glanz zu verteilen, noch durch Pressung gemustert.

2. Hohlperlen, die an der Lampe geblasen werden und in jedem Maßstab vorkommen. In ihren größeren Formen sind sie uns vom Christbaumschmuck und dem Schmuck unserer altmodischen Gärten geläufig.

3. Massenperlen oder Stickperlen, auch Venetianer Perlen genannt, weil sie früher vorzugsweise in Venedig fabriziert wurden. Sie werden aus dünnen Röhrchen von gefärbtem Glase hergestellt, die durch Hacken mit einem Messer, neuerdings durch Sprengmaschinen in kleine Stückchen zerteilt werden. Dann rundet man sie durch Erhitzen ab („Stiftenschmelze"), schleift sie auch wohl nachträglich.

4. Langperlen, die in ähnlicher Weise wie die zuletzt genannten, nur in längerer Form und mit scharfen Kanten hergestellt werden. Die Ulmer Haube (Abbildung S. [illegible]) ist ein Beispiel dafür aus dem 18. Jahrhundert.

Zum Verkauf werden die Stickperlen auf Schnüre gezogen und zu „Büscheln", diese wieder zu „Bunden" vereinigt. Das Charakteristische dieser Perle ist also ihre runde kugelähnliche (meist etwas abgeplattete) Form und ihre Durchbohrung zum Zweck der Aufschnürung.

Hieraus ergibt sich die Art ihrer künstlerischen Verwendung von selbst. Der Faden spielt dabei immer eine Rolle. Die Perlenarbeit ist also eine *textile Kunst.* Sie tritt auch fast immer im Zusammenhang mit textilen Erzeugnissen, daß heißt Faden und Geweben auf. Diese Bestimmung schließt die Verwertung des nicht textilen Perlenmosaiks in sich. Beispiele dafür sind die [illegible]schen Arbeiten aus Braunschweig ([illegible]). Die Perlen werden bei ihnen auf einen Holzuntergrund aufgelegt und ganz wie das richtige Mosaik in eine Kittmasse [illegible]



Armband von den Admiralitätsinseln. Stuttgart, Ländermuseum

Agry-Perle, ägyptisch-römisch. München, Prof. Freih. v. Bissing

Notiztäschchen mit Spiegel. Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ludwigsburg, Privatbesitz

bettet. Selow verzierte in dieser Weise Spieltische, Servierbretter, allerlei Ziergegenstände, z. B. hölzerne Papageien und dergl. Obwohl sich das Holz wirft, haben sich diese Arbeiten doch auffallend gut erhalten. Dennoch kann man es nur billigen, daß die Technik keine Nachfolge gefunden hat. Denn sie widerspricht dem textilen Charakter der Perle und hat neben dem glatten Mosaik schon aus praktischen Gründen keine Existenzberechtigung. Wer wird eine ebene Tischfläche, auf der die Dinge feststehen sollen, durch eine Verzierung in Form von Berg und Tal uneben machen? Mosaik auf konvexen Flächen ist vollends unerträglich. Jedenfalls handelt es sich hier um eine ästhetische Digression ohne tiefere Bedeutung. Die starre Unbeweglichkeit der Fläche, die in dieser Weise verziert ist, widerspricht der beweglichen Natur der Perle. ▫

▫ Geht man von dieser beweglichen Natur und dem textilen Charakter der Arbeit aus, so wird man auch das *Leder* als Grund der Perlenstickerei nicht billigen können. Einige Beispiele dafür sind in der ethnographischen Abteilung zu sehen, und auch unter den neueren Arbeiten sind einige Beutel und dergl. aus besticktem Leder. Das Leder ist zu hart und schwer für diese Art von Verzierung. Auch der auf Draht gezogene Perlenschmuck der Grabkränze und Grabkreuze, der in Frankreich und im Elsaß Mode ist und einen großen Teil des Perlenkonsums für sich beansprucht, ist mit seinen harten unbeweglichen Formen stillos. Als Grabschmuck eignen sich natürliche Blumen und Blätter, aber nicht Imitationen von solchen, die der Dauer wegen hart und wetterbeständig gemacht sind. Die Dauerhaftigkeit des Gräberschmuckes ist auch ethisch verwerflich. Ganz sinnlos ist die Anbringung von Perlen auf Tierfellen, wofür auch ein modernes Beispiel in der Ausstellung zu sehen ist. ▫

▫ Schade, daß bei einer solchen Ausstellung die Gegenbeispiele nicht deutlich von den Beispielen gesondert werden können! Man hat das Gute und Schlechte zwar möglichst voneinander getrennt, so z. B. beim späteren Biedermeierstil, auch bei den Rosenkränzen, wo die aus echtem Material und die aus Surrogaten gesondert liegen. Aber noch besser wäre es, wenn das Publikum bei jedem Stück sehen könnte, ob die Verwaltung die Technik und Kunstform billigt oder verwirft. Erst dann würde eine solche Ausstellung ihren vollen Nutzen haben. Natürlich läßt sich das aber nicht durchführen. So muß man sich begnügen, die guten Arbeiten anzukaufen und zu prämiieren und bei den Führungen, wie sie auch jetzt wieder regelmäßig stattfinden, auf die Mißgriffe aufmerksam zu machen. ▫

▫ Wolle eignet sich als Grund der Stickerei nicht besonders, da der zwischen den Perlen sichtbar werdende rauhe Stoff die Wirkung beeinträchtigt. Leinen sollte man ebenfalls nicht mit Perlen besticken, da sein Vorzug in der Waschbarkeit besteht, die Perlen aber ihres Fadens wegen daran nicht teilnehmen, also beides nicht zusammenpaßt.

▫ Dem Leder steht als entgegengesetztes Extrem, das heißt als Beispiel zu großer Lockerheit des Grundes, das noch vor zwei bis drei Jahrzehnten gebräuchliche perforierte Papier und vor allem der Kanevas, der noch jetzt sehr viel benutzt wird, gegenüber. Hier liegt der Fall vor, daß die Perle



Ulmer Patrizierhaube. 18. Jahrhundert.
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Tabakbeutel mit dem Reiterbildnis König Ottos von Griechenland
Stuttgart, Privatbesitz

nicht Ausschmückung eines bestimmten textilen Stoffes, sondern der Grund nur technisches Mittel, gewissermaßen Gerüst der Perlenstickerei ist, eine Umdrehung des natürlichen Verhältnisses, die ästhetisch nicht gerechtfertigt werden kann. ▫

▫ So bleiben also als die besten Stoffe für Perlenstickerei die Seide und Baumwolle übrig. Die Seide ist schon durch ihren Glanz für diese Art Schmuck besonders geeignet, zumal dann, wenn der Grund beim Ornament wesentlich mitwirkt. Je mehr der Grund gedeckt ist, um so weniger kostbar darf der Stoff sein. ▫

▫ Aber die Perlenarbeit braucht nicht notwendig einen Grund zu haben. Daß heißt sie braucht nicht notwendig Stickerei oder Weberei zu sein. ▫

▫ An die Spitze müssen wir vielmehr unter den Techniken die *Aufschnürung* stellen. Die Perlen werden dabei in derselben Form verwendet, in der sie in den Handel kommen. Die Aufreihung auf Schnüre ist die einfachste und nächstliegende Verwendung der Perle. Sie ist deshalb auch ohne Zweifel die älteste. Natürlich war das Prinzip der Aufreihung schon vor der ersten Anfertigung von Perlen bekannt. Denn die Aufreihung von Tierzähnen, Muscheln, Knochen, Federn, bunten Steinen usw. ist sicher die älteste Form des beweglichen Schmuckes. Man kann sich an den Perlschnüren der Bronzezeit überzeugen, daß aus dieser Verwendung, die gleichzeitig die älteste Art der Aufbewahrung war, die elementaren Prinzipien der Ornamentik wie z. B. das der Reihung, hervorgegangen sind. Verschiedene Größe oder Farbe der Perlen erleichterte die Anwendung der alternierenden oder sonstwie rhythmischen Reihung. Nach demselben Prinzip wird auch der moderne Perlenschmuck zum großen Teil angefertigt. Der ganze Schmuck besteht dabei aus Perlenschnüren, das Muster bildet gewissermaßen ein à jour gearbeitetes Ornament. Der zu schmückende Körper, daß heißt also beim Menschen die Oberfläche der Haut, wird nicht völlig gedeckt, sondern ist zwischen den Schnüren sichtbar. Ich stehe nicht an, dies als die beste und stilvollste Verwendung der Perle zu bezeichnen. Denn es ist die Technik, die für dieses Material am charakteristischsten ist. Hier fällt auch das Bedenken weg, das eine flächenhafte Verwendung bei Bekleidungsgegenständen insofern wachruft, als das mit Perlen bedeckte Kleidungsstück häufig zu heiß und zu schwer zu tragen ist. ▫

▫ Die *zweite* Technik ist die *Stickerei mit Perlenschnüren*. Die Perlen werden dabei in Schnurform auf einen textilen Grund aufgenäht. Die Schnur als solche bleibt dabei erhalten, doch erscheint das Ornament nicht à jour, sondern in fester Verbindung mit dem Gewebe. Es handelt sich also hier nicht um beweglichen Schmuck, sondern um unbewegliches Ornament. Diese Arbeit wird in Frauenkreisen heute als Sumatraarbeit bezeichnet. Ein sehr gutes Beispiel davon, ein Gürtel von Frida v. Berlepsch-Charlottenburg befindet sich in der Ausstellung. Es ist eine durchaus stilvolle und materialgerechte Art der Verzierung, die eben nur mit Perlen möglich ist. ▫

▫ Die *dritte* Technik ist die *Stickerei mit einzelnen Perlen*. Ein Beispiel dafür bietet das Kinderhäubchen von B. Baer



Kinderhäubchen von B. Baer in Zürich

Zürich (Abbildung S. 66). Die Perlen, teils rund, teils länglich, werden dabei einzeln auf die Seide aufgenäht, wobei man sich aber nicht wie bei diesem sehr einfachen Beispiel mit den elementaren Formen der Reihung, des Zickzacks usw. zu begnügen braucht. Die Ausstellung bietet sehr schöne Beispiele von Strahlen-, Tropf- und Rotationsornamenten von Margarethe Pfaff-Chemnitz. Man wundert sich eigentlich, daß diese Richtung nicht mehr verfolgt worden ist. Sie hat den Vorzug, das Kleidungsstück nicht zu sehr zu belasten und erlaubt doch ein sehr mannigfaltiges Spiel der Phantasie. Auf ein bestimmtes Naturvorbild muß man dabei freilich verzichten. Um so leichter ist es, allgemeine Kunst- und Bewegungstendenzen zum Ausdruck zu bringen. Besonders gut sind die runden Photographierähmchen der Kunststickereischule in Karlsruhe (Abbildung S. 67).

Die *vierte* Technik ist die *Flächenstickerei*. Die Perlen werden hierbei eng aneinander gereiht und bilden ein zusammenhängendes Musternach Art eines Mosaiks. Die Wirkung ist also den Selowschen Arbeiten (s. oben S. 63) ähnlich, nur daß der Grund textil ist. Dieser Art gehören weitaus die meisten ausgestellten Arbeiten an. Auch sie entspricht durchaus dem Wesen der Perle, doch ist sie dieser nicht allein eigentümlich, sondern gehört stilistisch zur Mosaiktechnik im allgemeinen, während die Schnurornamentik oder die Stickerei mit isolierten Perlen eben nur in der Perlenarbeit möglich ist.

Die *fünfte* Technik ist die *Perlenweberei*. Sie wird mit kleinen Bandwebestühlen ausgeführt, von denen das Albrecht Dürer-Haus in Berlin einen ausgestellt hat. Da es sich um eine textile Kunst handelt, ist auch diese Technik durchaus materialgemäß. Die Muster werden in fortlaufenden Streifen von verschiedener Breite gewebt und diese auf die Fläche aufgenäht. Eine Kombination dieser Technik mit der Schnurtechnik zeigen die Halsketten von Marie v. Zwicklitz-Berlin (Abbildung S. 67).

Die *sechste* Technik endlich ist die Strickerei und Häkelarbeit, die mit der Schnurtechnik am meisten Verwandtschaft hat. In diesen sechs Techniken sind alle ausgestellten Arbeiten ausgeführt.

Der eigentliche Wert der Ausstellung besteht nun darin, daß sie die Möglichkeit bietet, durch vergleichende Betrachtung das Urteil über die *ästhetischen Gesetze* der Perlenornamentik zu klären. In dieser Beziehung war es wichtig, daß aus Leihgaben des Völkerkundemuseums in Stuttgart, des Professors Nieuwenhuys in Leiden und anderer eine ethnographische Abteilung geschaffen werden konnte, die Perlenstickereien der Indianer und Neger enthält. Seit der Entdeckung Amerikas und der Kolonisation der tropischen Länder haben die Primitiven bekanntlich Perlen als Tauschobjekte von den Europäern bekommen. Damit haben sie dann, ohne europäisches Vorbild, rein auf Grund ihres gesunden Kunstinstinktes eine Ornamentik geschaffen, die ganz aus dem Material herausgewachsen ist und deshalb die Gesetze der Perlenverzierung gewissermaßen in elementarer Form veranschaulicht (Abbildung S. 64). Sie benutzen zu ihrer Kleiderverzierung meistens ziemlich große Perlen von lebhaften bunten Farben, mit denen sie strenge Flächenmuster geometrischen Charakters bilden. Versuche figürlicher oder pflanzlicher Darstellung fehlen vollständig. Insofern sind es eigentlich die stilvollsten, daß heißt am strengsten dekorativen Arbeiten der ganzen Ausstellung. Besonders einige Perlenbänder aus Borneo gehören zum allerbesten, was wir hier finden. Sie hätten vielleicht noch mehr hervorgehoben werden können.

Die Gesetze der Perlenstickerei sind ziemlich einfach.

An erster Stelle steht eine praktische Forderung, nämlich daß sie nicht an Gegenständen angebracht werden sollte, die stark strapaziert werden. Arbeitskleider wird niemand mit Perlen besticken. Das ist eigentlich die einzige Forderung, der die Indianerarbeiten nicht Rechnung tragen. Denn sie befinden sich an Gewändern, die zu Pferde, im Kampf und auf der Jagd getragen werden. Aber bei der Größe der Perlen und der Solidität der Arbeit ist die Gefahr der Abnutzung wohl nicht sehr groß.

Größer sind in dieser Beziehung die Verstöße des 19. Jahrhunderts. Handkoffer, Reisetaschen, Pfeifenrohre, Tischplatten usw. sind wohl nicht die richtigen Gegenstände, um mit Perlen bestickt zu werden.



[illegible]

Photographien [illegible] K[illegible]

Zweitens sollten Flächenstickereien nicht so groß und dick sein, daß sie bei Gebrauchsgegenständen die Benutzung erschweren. Die zierlichen Schirmchen und Kniekerchen der Biedermeierzeit, deren Reiz doch gerade auf ihrer Leichtigkeit beruht, haben mit ihren schweren Perlstickereien einen sehr unpassenden Schmuck erhalten. Perlengestickte Kinderhauben sollten, wenn sie nicht so leicht ornamentiert sind wie Abbildung S. 66, von den Ärzten verboten werden. Eine Bluse von Frau Dr. Richard Dehmel-Blankenese bei Hamburg, deren Stickerei sonst in Farbe und Muster sehr gut ist, dürfte schwer und unbequem zu tragen sein.

In bezug auf die Größe der Perlen kann man keine allgemeinen Gesetze aufstellen. Sie muß sich dem zu verzierenden Gegenstande anpassen. Der freihängende Schmuck erlaubt im allgemeinen größere Perlen als die Flächenverzierung. Isoliert aufgestickte Perlen werden in der Regel größer sein als solche, die einem Mosaikornament angehören. Wo das Kleid fest an den Körper anschließt wie beim Gürtel, können die Perlen größer sein, als wo es locker sitzt.

Nur vor zu kleinen Perlen muß gewarnt werden. Ein Täschchen des 18. Jahrhunderts, bei dem eine Lupe liegt, besteht aus Perlen, die in ihrer Kleinheit für unbewaffnete Augen kaum wahrnehmbar sind. Von modernen Arbeiten leisten in dieser Beziehung besonders die von Clara Pastor und Marie Sturm-Gräfelfing bei München das Menschenmögliche. Nicht nur aus hygienischen, sondern auch aus ästhetischen Gründen sollte die Feinheit nicht über eine gewisse Grenze gehen. Sobald die technische Herstellungsart für den Beschauer nicht erkennbar ist, fehlt eine Bedingung der ästhetischen Schönheit. Wir wollen bei jeder künstlerischen Arbeit die Art, wie sie entstanden ist, erkennen. Deshalb lieben wir z. B. bei der Malerei keine glatten vertriebenen Farben, sondern einen kecken und flotten Pinselstrich. Das gehört zu den der Täuschung entgegenarbeitenden Elementen, die jedes Kunstwerk aufweisen muß. [illegible] Malerei [illegible] geben. In dieser Beziehung [illegible] (Abbildung S. [illegible]) vorbildlich.

Was die Farbe betrifft, [illegible] die Perlenstickerei die einzige [illegible] die Farben dauernd halten. Man [illegible] rechnen, daß die Zeit durch [illegible] Bildung einer Patina [illegible] scheint mir hervorzugehen, [illegible] Farbengegensätze möglichst [illegible] mehr auf harmonische [illegible] gelegt werden sollte. [illegible] mögen sich hier kräftige [illegible] Der [illegible]

besonders auf zarte gebrochene Farben und einheitliche harmonische Gesamtwirkung Wert legen. Die Farbe ist das Lebenselement der Perlenstickerei. Gerade weil sie unverwüstlich ist, sollte ihre Auswahl besonders vorsichtig geschehen. Wir haben in dieser Beziehung und in Beziehung auf stilvolle Muster sehr gute Beispiele in der Ausstellung. Ich nenne nur, abgesehen von den schon genannten, die Arbeiten von Fia Wille-Berlin, Margarethe Schleifer-München, Lilli Rommel und Emma Mohr-Stuttgart, Antonie Nagel-Magdeburg, Rosa Maier-Ulm, Elise Havemann-Grabow in Mecklenburg, Mimi Schmidt-Offenbach, Marie Skutsch-Charlottenburg, Hanna Völcker-Wiesbaden usw. Dagegen zeigen die Wiener Arbeiten, obwohl sie sonst originell und temperamentvoll sind, in der Farbe hie und da einen unfeinen Geschmack. Die großen Steine in den Blumenkörben, die Blumen darstellen sollen, fallen mit ihren grellen Farben aus dem Ensemble heraus. ▫

▫ Was die Form des Ornaments betrifft, so gelten für die Perlenstickerei dieselben Gesetze wie für das Mosaik oder die Glasmalerei. Ein Wetteifer mit der Malerei in der Erzeugung des plastischen Scheins ist unter allen Umständen zu vermeiden (s. oben S. 61). Man soll nichts darstellen wollen, was man mit der angewandten Technik nicht genügend zur Wirkung bringen kann. Es verdient rühmend hervorgehoben zu werden, daß die moderne künstlerische Perlenstickerei sich im ganzen vor solchen Verstößen zu hüten weiß. In dieser Beziehung sind die besseren Arbeiten der Biedermeierzeit, wie z. B. die Geldtäschchen aus dem Kunstgewerbemuseum von Schwäbisch-Gmünd und aus Stuttgarter Privatbesitz (Abbildungen S. 62) vorbildlich. Wie vorsichtig man mit der Nachahmung natürlicher Gegenstände sein muß, zeigt ein Halsschmuck von Pastor und Sturm, auf dem Orangekübel in reihenweiser Wiederholung angebracht sind, natürlich mit den Kübeln nach unten, obwohl es sich um ein hängendes, nicht um ein aufsteigendes Ornament handelt. ▫

▫ Auffallend ist es, daß in Lampenschirmen, die doch ein sehr geeignetes Objekt bilden, so wenig geleistet wird, und daß die ausgestellten ganzen Kleider durchweg so schwach sind. ▫

▫ Nach allem wird man wohl sagen dürfen, daß das ureigenste Gebiet der Perle der bewegliche Schmuck ist. Hier liegt, wie ich glaube, die Zukunft dieser Technik. Der Perlenschmuck ist berufen, den billigen Messingschmuck und die neuerdings überhandnehmenden Surrogatstoffe der Edelmetalle zu verdrängen. Wer nicht in der pekuniären Lage ist, sich echte Perlen, Edelsteine oder Goldschmuck zu kaufen, der sollte immer zuerst zur Glasperle greifen, und zwar zu der Perle, die sich ganz offen als solche gibt.

▫ Soll dieser Erfolg eintreten, so müssen sich freilich die Kosten des Glasperlenschmucks innerhalb gewisser Grenzen halten. Ein Preis von 100—200 Mark für ein Halsgehänge, wie er unter den modernen Arbeiten mehrfach vorkommt, ist ein Phantasiepreis. Wer so viel anlegen kann, nimmt lieber Gold oder Silber. Dazu kommt, daß so teure Preise meist eine übertriebene Verkleinerung der Perlen voraussetzen. Arbeiten von Perlen normaler Größe wie die von Fia Wille kosten nicht mehr als 10—30 Mark. Die übertriebene Kostspieligkeit wird immer mit einer gewissen Stillosigkeit verbunden sein. ▫

▫ Sehr erfreulich ist es, daß die Frauenarbeitsschulen dieser Technik neuerdings besondere Aufmerksamkeit widmen. Die von Cannstatt, Halle, Heilbronn, Karlsruhe, Stuttgart und Ulm haben neben weniger guten auch recht gute Arbeiten ausgestellt. Zuweilen herrscht in der Farbe eine gewisse Ängstlichkeit. Harmonie wird nicht nur durch negative Eigenschaften, daß heißt durch die Vermeidung kräftiger Farben erreicht. Es kommt darauf an, daß die Töne sich gegenseitig heben und doch gut zusammengehen. ▫

▫ Im ganzen hat man von der Ausstellung den Eindruck, daß die Kunst der Perlenstickerei auf dem Wege zu einer gesunden Entwickelung ist. Möchte sie auch im Publikum immer mehr Freunde finden! ▫

PRAKTISCHE FRAGEN : SPRECHSAAL FÜR DIE LESER

▫ **Das absichtliche Verhämmern von Metallgeräten, als Charakteristikum von Handarbeit!** Seit ein paar Jahren kann man in Geschäften, welche kunstgewerbliche Metallarbeiten führen, beobachten, daß Bowlen, Kaffee- und Teeservice, Aschenbecher, Schalen, Leuchter usw., soweit sie aus Blech gefertigt, mit rohen Hammerschlägen überzogen sind; wohl zur Vortäuschung *handwerklicher* Herkunft! Ei der Teufel! lacht da nicht jeder Handwerker? Wohl weiß er, daß er seine Geräte und Gefäße aus einem Stück Blech hämmert und dehnt, bis sie ihre Form erhalten, aber dann sucht er sie auch zum Schluß so glatt und schön zu schlagen als möglich; aber absichtlich Hammerschläge stehen zu lassen, dieser Unsinn wäre ihm wohl nie eingefallen! Er war ausgerechnet unserer heutigen Kunstindustrie vorbehalten, welche ihre Formen erst fein säuberlich mit der Maschine drückt oder preßt und dann mit dem handwerklichen Hammerschlag zu »*veredeln*« sucht! Ich wollte dem Grunde dieses Unsinns nachspüren bei den Fabrikanten und meinte, daß der glatte Glanz des Metalls, wie er aus der Maschine kommt, doch schöner sei; aber es wurde mir bedeutet, daß »*glatt*« auf der Leipziger Messe von den Händlern nicht gekauft würde, sondern nur »*Hammerschlag*«, und das Publikum diesen wünschte! Punktum! Darf ich mir vielleicht die Frage erlauben, wer diesen »handwerklichen Hammerschlag« auf dem Gewissen hat? Das Publikum, der Künstler, der Fabrikant oder der Händler? *K. Groß, Dresden*

▫ ▫ ▫ ▫ ▫

▫ **Die Einzelkopie zum persönlichen Gebrauch.** Darf sich der Käufer eines vom Künstler gekauften, handwerklich hergestellten Kelches von einer dritten Person eine Kopie anfertigen und diese mit dem Namen des ersten Urhebers versehen lassen? ▫

▫ *Antwort:* Nach § 18 des *Kunstschutzgesetzes* ist die Anfertigung einer Einzelkopie zum eigenen Gebrauch *gestattet*, wenn sie unentgeltlich bewirkt wird. Man darf sich dabei menschlicher Hilfsarbeit und mechanischer Hilfskräfte und Vorrichtungen bedienen, sofern dafür keine Entschädigung gezahlt wird. Das kann *ohne* Erlaubnis des Urhebers geschehen. Die Einzelkopie darf aber *nicht* mit dem Namen des Urhebers *oder* des Nachbildners versehen werden, sondern die Inschrift dürfte höchstens lauten »Kopie von . . . nach . . .« Die Kopie darf *nicht* verkauft, verbreitet oder öffentlich zur Schau gestellt oder mit einem Lichtbildapparat gewerbsmäßig vorgeführt werden. Andernfalls unterliegt die Kopie der *Beschlagnahme* und *Vernichtung*. (§§ 15, 31 ff., 37.) ▫



Alfons Ungerer, Medaille und Plakette (Festabzeichen) der Internationalen Photographischen Ausstellung in Dresden 1909

ALFONS UNGERER

ALFONS UNGERER ist ein ehemaliger Schüler der Dresdener Kunstgewerbeschule und besuchte die Klasse des Bildhauers Professor Karl Groß. Er stammt aus Pforzheim, wo sein Vater eine Silberwarenfabrik besitzt. Von Jugend auf die Pforzheimer Produktion beobachtend, mag er erkannt haben, daß es im Fabrikbetriebe nicht so sehr auf die stete Schöpfung immer neuer Gesamtformen ankam, sondern daß eine geringere Abänderung der Form, die eine Rentabilität eben nicht in Frage stellte, in Verbindung mit einer abwechselungsreicheren Behandlung der Flächen meist den Anforderungen entsprechen konnte. ▫

▫ Sein Sinn drängte daher in erster Linie nach einer geschmacklichen Ausbildung, und die ist ihm bei seinem Dresdener Lehrer in reichem Maße zuteil geworden. Der Schüler lernte das, wozu ihn seine Veranlagung und handwerkliche Vorbildung befähigten, nämlich eine feine, in den Verhältnissen vorzüglich abgewogene Behandlung der Fläche und des Reliefs, und die dazu notwendige Treibtechnik, die er pikant und graziös zu verwenden versteht. ▫

▫ Die hier abgebildeten Arbeiten beweisen, daß Entwurf und Ausführung in besonders enger Zusammengehörigkeit auf einander Rücksicht nehmen und sich damit gegenseitig steigern. Diese kluge Verwendung der eigenen Mittel und das taktvolle Verweilen in den gegebenen Grenzen der Aufgabe und der durch sie bedingten Technik lassen den jungen Künstler berufen erscheinen, gewisse Zweige der Silberwaren-Industrie geschmacklich gut zu beeinflussen. ▫



Alfons Ungerer, Teller, entworfen und ausgeführt [illegible]

F. HELLWAG

Alfons Ungerer, Drei silberne Gürtelschließen mit Edelsteinen, entworfen und ausgeführt im Hause V. Hillmer in Berlin





DILETTANTISCHE WIRTSCHAFTSREFORMER

VON JOHANNES BUSCHMANN

(Schluß aus letzter Nummer)

▫ Sehen wir's uns ein wenig genauer an, wie er sich die Erziehung der deutschen gewerblichen Produktion zur Qualitätsarbeit denkt. Es sind zwei Maßregeln, die er empfiehlt: Materialkontrolle und Preisfixierung. ▫

▫ Es ist zweifellos ein Zeichen minderer Kultur, wenn die Industrie geflissentlich edle Materialien durch billige Surrogate vortäuscht, wenn also beispielsweise Bronze durch Zinkguß, Elfenbein durch Porzellanmasse, der Diamant durch Glasfluß ersetzt werden. Dabei kann direkt eine Täuschung des Publikums beabsichtigt sein, dem geringwertige Materialien an Stelle und annähernd auch zu den Preisen der imitierten Stoffe angeboten und verkauft werden. Diese unterste Stufe der Materialverfälschung, bei der es sich also um strafrechtlich verfolgbaren Betrug handelt, ist im reellen Geschäftsverkehr ausgeschlossen. Der anständige Kaufmann wird das schon aus natürlichem Ehrgefühl heraus nicht tun. Trotzdem kommen derartige Fälschungen auch bei uns wohl vor. Man liest bisweilen von betrügerischen Nahrungsmittelfabrikanten und auch sonst mag manchmal die Grenze des strafrechtlich Verbotenen von unehrlichen Elementen gestreift werden. Aber das sind doch glücklicherweise Ausnahmen und sie sind mit den vorhandenen gesetzlichen Mitteln zu fassen.

▫ Etwas anderes ist es mit den Imitationen, die sich offen als solche geben und die auch im allgemeinen nicht höher als zu ihrem wirklichen Werte ausgeboten werden, die aber doch ihrer ganzen Aufmachung nach bestimmt sind, den Anschein der Echtheit zu erwecken, wenn schon Verkäufer und Käufer sich über die Tatsache der Unechtheit verständigen. Das ist der übliche und allerdings immer noch recht häufige Fall. Eine Kollision mit dem Strafgesetz findet hier nicht statt, denn der Erwerber des betreffenden Gegenstandes wird nicht übervorteilt. Wenn ich mir einen Ring für 3 Mk. kaufe, der 333 gestempelt ist, dann weiß ich, daß er eben nur ein Drittel Gold enthält und daß das übrige Silber und Kupfer ist. Der Preis, den ich dafür bezahle, entspricht diesem Legierungsverhältnis. Und wenn der Kaufmann mir ein Geldtäschchen in »imitiert Krokodil« vorlegt, das 1,50 Mk. kosten soll, dann kann ich mich nicht dem Irrtum hingeben, wirkliches Krokodilleder zu bekommen.

▫ Die Ursachen dieser Surrogatfabrikation können sowohl auf seiten der Produzenten wie der Konsumenten liegen. Meistens werden beide sich auf halbem Wege begegnen. Es ist der Zug nach dem Billigen, der dem großen Publikum eingeboren ist und der — man darf das ruhig einmal aussprechen — einem natürlichen Interesse des Verbrauchers entspricht. Es ist eben nur fraglich, ob er dieses Interesse

gerade auf diesem Wege richtig befriedigt. Der Produzent auf der anderen Seite hat begreiflichen Anlaß, auf eine Ausdehnung seines Absatzes bedacht zu sein, und er benützt nur allzugern die Neigungen des Publikums, indem er ihm Waren anbietet, die das Aussehen begehrter hochwertiger Erzeugnisse haben, die aber eben, aus geringerem Material hergestellt, entsprechend billiger sind und deshalb begierig aufgenommen werden. ▫

▫ Obwohl hier eine Vermögensschädigung nicht vorliegt, wird man das Verfahren doch nicht billigen, wobei man aber nun nicht die Fabrikanten allein als die Schuldigen hinstellen darf. Das Scheinwesen dieser Imitationswaren ist eines Kulturvolkes unwürdig und es kann sicherlich allerlei niedrigen Instinkte — des Protzens und des geistigen Talmitums — zu bedenklicher Verbreitung verhelfen. Wir haben Beispiele genug erlebt. Die Produktion, die die Imitationskünste nicht überwindet, versperrt sich aber auch selbst den Weg zur qualitativen Veredlung ihrer Erzeugnisse, denn eine ästhetisch befriedigende Gestaltung ist nicht anders als auf Grundlage der Materialechtheit möglich. Deshalb ist sie z. B. von der kunstgewerblichen Reformbewegung mit Recht als eine ihrer fundamentalen Forderungen immer wieder betont worden. Und da die dauernden Interessen der deutschen Volkswirtschaft sichtlich nach der Richtung der qualitativen Veredlung der Produktion weisen, so haben wir alle Ursache, das unehrliche Imitationsfabrikat zu bekämpfen, wo wir ihm begegnen. ▫

▫ Zwischen diesen beiden »Materialvergehen«, der heimlichen und der offenen Materialunterschiebung, liegt ein drittes: die Entwertung von Rohstoffen durch eine, auch wieder der Billigkeit zuliebe vorgenommene, unzweckmäßige Bearbeitung. Von den Ursachen der Verbilligung gilt dabei das oben Gesagte. Hierher gehören beispielsweise: die Beschwerung der Seide mit Chlorzinn, die es zwar ermöglicht für einen geringen Preis »griffige, füllige« Ware herzustellen, die aber das Material der raschen Zerstörung aussetzt; ferner die unechten Färbungen, die nach ganz kurzem Gebrauch verschießen und dann nicht nur den Verlust des Aufwandes an Farbstoffen zur Folge haben, sondern auch das gefärbte Material, das Wollen- oder Seidengewebe, mehr oder weniger vollkommen entwerten. Auch hiergegen sind ernste volkswirtschaftliche Bedenken zu äußern und wirksame Gegenmaßregeln, wie in den andern Fällen, willkommen. ▫

▫ Pudor vertritt nun den Gedanken einer staatlichen Materialkontrolle. Soweit er Deklarationspflicht verlangt, kann man ihm beistimmen. Aber sie wird auch heute schon von allen gewissenhaften Kaufleuten geübt. Seine strengere Forderung, daß Geschäfte, die unechte oder halbechte Waren führen, nicht auch gleichzeitig echte feilhalten dürfen, ist jedoch schon einer jener dogmatischen Radikalismen, denen wir bei Pudor noch verschiedentlich begegnen. Er geht aber noch viel weiter. Er möchte einen Wall aufrichten gegen alle Materialverschlechterung und Qualitätsminderung dadurch, daß er die vorhin hier erörterten Erscheinungen, auch soweit sie nicht schon jetzt strafrechtlich als Betrug zu fassen sind, unter das Gesetz gegen den unlauteren Wettbewerb stellen will. Und auch damit noch nicht genug: der Staat soll Kontrollstationen einrichten, die von je einem technischen, künstlerischen und kaufmännischen Sachverständigen verwaltet werden. Will ein Fabrikant ein neues Material, eine neue Materialverbindung oder -verwendung einführen, dann soll er gehalten



Alfons Ungerer, Getriebene Teller in Kupfer und Messing,
der obere ausgeführt im Hause V. Hillner, Berlin



ALFONS UNGERER

LINKE SEITE: (OBEN) DRESDENER ANDENKEN IN ALPACCA-SILBER GETRIEBEN; (UNTEN LINKS) SILBERNES ZIGARRETTEN-ETUI, GETRIEBEN; (UNTEN RECHTS) PHOTOGRAPHIE-RAHMEN IN MESSING GETRIEBEN ▫

RECHTE SEITE: (OBEN) DRESDENER ANDENKEN IN ALPACCA-SILBER GETRIEBEN; (UNTEN LINKS) BRONZENER ALTARLEUCHTER, GETRIEBEN NACH EINEM ENTWURF VON SCHILLING & GRÄBNER IN DRESDEN; (RECHTS MITTE) PLAKETTE IN BRONZE, FESTGESCHENK FÜR EINEN KUNSTGEWERBEVEREIN; (UNTEN RECHTS) SILBERNE BROSCHE MIT ALTER GRIECHISCHER GEMME, AUSGEFÜHRT VON HERMANN EHRENLECHNER IN DRESDEN













sein, sie erst dieser Zensurbehörde vorzulegen. Die wird sie dann prüfen und ihm entweder die Konzession zur Herstellung erteilen oder sie verweigern. Ohne Konzession darf die Fabrikation nicht aufgenommen werden. Vermutlich soll diesen Kontrollstationen auch die Überwachung übertragen werden, die, wenn überhaupt, technisch nur mit Hilfe einer beständigen Beobachtung des Herstellungsvorganges in den Werkstätten selbst durchzuführen wäre, denn Pudor gedenkt beispielsweise auch die Nachahmung der Handarbeit durch Maschinenarbeit als unlauteren Wettbewerb zu bestrafen. Welche Schwierigkeiten und Kosten solche Revisionen verursachen würden, kann man ermessen, wenn man an die Steuerkontrolle bei Fabrikatsteuern (Bier, Branntwein, Zucker) denkt, von der Unmöglichkeit einer starren Materialdefinition ganz zu schweigen. Für Bronze sind z. B. ganz verschiedene Legierungen üblich, ohne daß man die eine als echt, die andere als unecht bezeichnen könnte. Und auch sonst sind Materialbeurteilungen in der geforderten Genauigkeit unmöglich. Pudor schreibt selber: »In Prozeßfällen haben Sachverständige zugegeben, daß Qualitätsunterschiede von 10—20 % bei vielen Waren nicht sicher nachweisbar sind. Erst beim Gebrauch stellt sich die Minderwertigkeit heraus.« Außerdem aber ist der Grundsatz der Materialechtheit überhaupt cum grano salis zu verstehen. Gute Möbel, bei denen besonderer Wert auf Solidität gelegt wird, werden mit Rücksicht auf unsere modernen Heizungseinrichtungen (Zentralheizung) zweckmäßig nicht aus massivem Holze hergestellt, sondern man leimt mehre Lagen — meist weicher — Hölzer kreuzweis übereinander und leimt dann auf beide Seiten dieser »abgesperrten« Platte ganz dünne Furniere der edlen Holzart, die dem Möbel das Aussehen geben soll. Auf diese Weise wird ein Reißen und sich Werfen des Holzes, das bei massiven Platten leicht eintreten kann, unbedingt ausgeschlossen. Das Verfahren bedeutet eine erhebliche qualitative Steigerung der Produktion, aber den strengsten Anforderungen der Materialechtheit entspricht es natürlich nicht, denn was sich nach außen hin als Eiche gibt, ist Tannen- und Pappelholz mit einer ganz dünnen Eichenauflage. Trotzdem wäre es töricht, dieses »Absperren« zu verwerfen, wie Pudor es tut. Nun überlege man, was gar bei der amtlichen Bewertung der ästhetischen Qualitäten herauskommen würde! Der »Kunstschutzmann« wäre in der Tat kein übler Witz in unserer Zeit, die sonst die Befugnisse der Bürokratie überall einzuschränken sucht.

Aber nehmen wir einmal an, der unsinnige Gedanke der Materialzensurbehörde könnte Wirklichkeit werden, jedes Material bekäme einen Stempel und es würden auch sonst alle Vorsichtsmaßregeln getroffen, um dem Publikum die Feststellung der Materialbeschaffenheit zu ermöglichen. Auch dann würden Imitationen ganz sicherlich nicht verschwinden. Wir haben die Deklarationspflicht und den Punzierungszwang ja schon im Edelmetallgewerbe, aber Pudor selber gibt zu, daß hier der Käufer die Punzierung nicht genügend beachte. Und dann, das Gesetz kann wohl verbieten, daß Doublégold als echt Gold bezeichnet und verkauft wird, aber es kann niemals den Konsumenten daran hindern, seine als Doublé eingehandelte Uhrkette für echt zu tragen und entsprechend mit ihr zu protzen. Und solange diese Schwäche vorhanden ist, wird auch Doubléware fabriziert werden, trotz Herrn Pudor! Konsumentenerziehung brauchen wir, dann kommt das andere von selber. Die Sucht aber der Reformer vom Schlage Pudors, alles und jedes in Paragraphen zu drücken — als ob man das mit vielgestaltigen, dem Wandel unterworfenen Leben überhaupt tun könnte — ist, offen herausgesagt, dilettantischer Unfug.

Und derselbe Vorwurf, vielleicht in noch höherem Grade, trifft den andern der Pudorschen Reformvorschläge: die Preisnormierung. Bekanntlich verkaufen unsere Warenhäuser gelegentlich bestimmte Artikel — namentlich Lebensmittel — unter Preis, um auf diese Weise Kunden anzulocken. Was dabei in der einen Abteilung zugesetzt wird, geht sozusagen auf Reklamekonto: der vermehrte Umsatz in den anderen Abteilungen bringt es reichlich wieder herein. Pudor schließt daraus, daß die Warenhäuser mit dieser Praxis erstens das Publikum schädigen, das sie betrügen, indem sie es erst kirre machen und ihm dann das Geld aus der Tasche ziehen. Sie schädigen zweitens die Nahrungsmittelgeschäfte, denen sie die Kunden durch Unterbietung wegschnappen, und sie schädigen drittens die Geschäfte der andern Branchen, indem sie durch unerlaubte Reklamemittel auch diesen die Käufer weglocken. Also »arglistige Täuschung des Publikums« und »unlauterer Wettbewerb«, den Pudor unter gesetzliche Strafe gestellt wissen will. Lassen wir mal die »Moral« beiseite. Die Wirkungen, die Pudor herausrechnet, stimmen so nicht mit den Tatsachen überein. Die Warenhauskonkurrenz wird wohl den schwächeren Elementen unter den Spezialgeschäften gefährlich, die wirtschaftlich tüchtigeren aber empfangen gerade durch sie einen starken Antrieb zur Entfaltung ihrer Kräfte und ziehen aus der allgemeinen Belebung des Bedarfs Nutzen. Dem Warenhaus fällt also ewa die Rolle des Hechtes im Karpfenteich zu. Das kann man nicht nur in Berlin im Wertheimviertel beobachten, auch in mancher Provinzstadt. Natürlich ist damit das Warenhausproblem noch nicht erledigt, ich wollte nur Pudors Einseitigkeit erneut beleuchten. Er nimmt aber diese ganz ungenaue Beobachtung — im Zusammenhang mit einigen anderen Beispielen (Ausverkaufsschäden, Bazare usw.) — zum Ausgangspunkt eines radikalen Reformplanes. Die Preisunterbietung sei die Kernfrage des unlauteren Wettbewerbs, schreibt er, und er will, daß wir sowohl im inländischen Handelsverkehr wie im Export gesetzlich festlegen: »Keine Ware darf unter dem Herstellungspreis ausgeboten werden«. Die Entscheidung über die Höhe des Herstellungspreises soll für bestimmte Bezirke den Gewerbekammern (an anderer Stelle schreibt er: den Innungen) zustehen und die Grundlage für das Exportpreisminimum soll dann der Durchschnitt aus all diesen lokalen Preisen liefern. Damit will Pudor verhindern, daß, wie es heute hie und da geschieht, nach dem Auslande billiger verkauft wird, wie im Inlande. Es soll aber nicht nur der Minimalpreis, sondern auch ein Maximalprofit gesetzlich festgelegt werden, so daß sich der jeweilige Handelspreis nur zwischen diesen Grenzen bewegen könnte. Die Normen sollen bindend sein für jeden Handwerker, Fabrikanten und Kaufmann. Pudor stützt sich bei seinen Vorschlägen darauf, daß ja beispielsweise — eine Postkarte auch überall im Deutschen Reiche 5 Pfg. koste!

Es ist unmöglich, all den Unsinn dieses Planes auseinanderzusetzen und zu widerlegen. Das Preisproblem ist sozusagen die Volkswirtschaft in der Nuß. Es gibt kaum einen in ihr wirksamen Faktor, der nicht irgendwie auch Einfluß hätte auf die Preisgestaltung. Schon die Selbstkosten sind eine ungeheuer komplizierte Größe, auf die die mannigfachsten Umstände im günstigen oder ungünstigen Sinne, im einen Betriebe ganz verschieden vom andern, einwirken. Und für das Zustandekommen des »Preises« bilden die Selbstkosten wieder nur einen Faktor. Auf der anderen Seite steht der Nutzen, den der Konsument von dem betreffenden Gut hat (Gebrauchswert, Nutzwert), und auch der ist ein mixtum compositum, das erst in seine Bestandteile aufgelöst werden muß, wenn man es richtig würdigen will. Außerdem: die Preisbildung im Großverkehr und namentlich auf dem Weltmarkte, voll-





Alfons Ungerer, Silberne Kettenanhänger mit Edelsteinen, entworfen und ausgeführt im Hause [illegible]

zieht sich nach anderen, wesentlich strengeren Regeln als im Kleinverkehr, bei dem allerhand subjektive Momente hineinspielen. Herr Pudor geht ahnungslos lächelnd an all diesen Schwierigkeiten, mit denen die Wissenschaft noch heute kämpft, vorüber. Wieder ein Paragraph — damit zwingt er die wirtschaftlichen Kräfte in sein Schema[1]). Daß es technisch so gut wie unmöglich wäre, die tatsächliche Preisforderung in jedem Falle (Exportverkehr!) auf ihre Übereinstimmung mit dem Normalsatz zu kontrollieren, sei nur nebenbei bemerkt. Auch über die Konsequenzen macht Pudor sich keinerlei Gedanken. Preisregulierung bedeutet nämlich auch Produktionsregulierung. Sollen alle Gewerbe zwangsweise kartelliert werden? Und wenn wir einmal den gesetzlichen Normalpreis haben, dann muß naturnotwendig der Normalarbeitslohn folgen, nicht nur für den Handarbeiter, sondern auch für den Unternehmer. Was fehlt dann eigentlich noch zum sozialistischen Zukunftsstaat? ▫

▫ Am naivsten ist freilich der Gedanke vom Normalexportpreis. Will man den Export überhaupt, so muß man sich jedenfalls den Konkurrenzverhältnissen auf dem betreffenden Auslandsmarkte anpassen. Die Berufung auf heimische Wettbewerbsparagraphen wird verzweifelt wenig nützen. Gehörte Pudor zu den grundsätzlichen Gegnern des Ausfuhrhandels, so könnte man ihn vielleicht begreifen. Aber er will im Gegenteil eine Exportförderung großen Stils und er gibt da, wo er seine Ansichten über die Mittel und Wege dazu auseinandersetzt, noch einmal einen Beleg für seine groteske Urteilslosigkeit in wirtschaftlichen Dingen. Nämlich er schlägt vor: hohe Zölle auf alle Fabrikateinfuhr und Ausfuhrprämien für den Fabrikatexport. Das finanzielle Ergebnis dieser Wirtschaftspolitik möchte ich sehen. Ganz davon zu schweigen, daß das Ausland sich die famose Kombination natürlich nicht acht Tage gefallen lassen, sondern mit schärfsten Repressalien darauf antworten würde. Und zwar mit Recht! ▫

▫ Damit mag es genug sein. Es ist bedauerlich, daß Pudor seine unsinnigen Reformideen dadurch zu einiger Bedeutung bringen konnte, daß er eine Reihe angesehener Namen mit ihnen in Verbindung bringen durfte. Der Fall ist allerdings typisch und ein neues Beispiel jenes krassen Dilettantentums, das an allen Ecken unseres Wirtschaftslebens herumzudoktern sucht und dabei noch nicht einmal die Elemente der ökonomischen Praxis beherrscht. Diese Dilettanten diskreditieren jede gesunde Entwicklung, deren sie sich annehmen, und wäre die »deutsche Qualitätsarbeit« nicht schon längst in guten Händen, wahrlich, man könnte angesichts der Pudorschen Bemühungen besorgt um sie werden. ▫

• • •

▫ Herr Dr. Pudor beschäftigt sich in Nr. 19 der »Volkswirtschaftlichen Blätter« mit der Besprechung, die ich seiner Broschüre »Deutsche Qualitätsarbeit« bereits an anderer Stelle habe zuteil werden lassen. Auf den sachlichen Kern meiner kritischen Auseinandersetzungen mit ihm geht er nicht ein, sondern löst einige Bemerkungen aus dem Zusammenhang heraus, um mir an ihnen sachliche Irrtümer nachzuweisen. Es sei mir deshalb gestattet, seine »Erwiderung« meinerseits mit einigen Richtigstellungen zu beantworten. ▫

▫ 1. Herr Pudor nimmt für sich die Priorität des Gedankens, daß es nützlicher sei, die wirtschaftliche Konkurrenz nicht durch Herabsetzung des Preises, sondern durch qualitative Veredelung der Arbeit zu bestehen, in Anspruch und verlangt von mir den Beweis des Gegenteils. Nun, Männer der Tat auf diesem Gebiet waren, um nur zwei Beispiele zu nennen, die auch Herr Dr. Pudor [illegible] durfte, Werner Siemens (vgl. Ehrenberg, Die Unternehmungen der Brüder Siemens) und Alfred Krupp (vgl. Ehrenberg, Krupp-Studien III im Archiv für exakte Wirtschaftsforschung, 3. Band Heft 1). Herr Pudor übersieht auch ganz, daß schon seit Jahrzehnten und lange vor ihm

1) Wenn heute für bestimmte typische Normalleistungen durch freiwilliges Übereinkommen der Beteiligten oder auch nur durch den Brauch Normalpreise eingeführt werden — also etwa für Rasieren, Haareschneiden — so kann das doch nicht in Vergleich gestellt werden mit der Warenpreisbildung im freien Verkehr. Und noch viel weniger kann das bei der einseitigen Preisnormierung innerhalb des Postmonopols geschehen.

im engeren lokalen Kreise führende Männer auf das Gewerbe im Sinne der qualitativen Veredelung der Produkte einwirken, z. B. in München die Brüder Seidl. Einzelheiten darüber zu sagen, würde zu weit führen. Ich werde darüber demnächst an anderer Stelle eingehend berichten. Von Männern des Worts fallen Pudor jetzt auch mit einem Male drei, Ruskin, Morris und Semper ein. Er hätte auch noch Carlyle nennen dürfen und vor allen Dingen den für unsere deutschen Verhältnisse so bedeutsam gewordenen Mahner Reuleaux nicht vergessen dürfen. Die »Briefe aus Philadelphia« vom Jahre 1876 enthalten bereits das ganze »Programm« Dr. Pudors in konzentrierter Form. Was Herrn Dr. Pudor berechtigt, das Zitat einiger Äußerungen, die Muthesius und Friedrich Naumann im Jahre 1908 auf der Werkbundtagung zu München gemacht haben, mit der Bemerkung zu begleiten: Diese Auslassungen sind durch die Abhandlung des Verfassers „Die Berliner Weltausstellung“ angeregt worden« (Seite 2 der Broschüre), weiß ich nicht. Es ist eher anzunehmen, daß, soweit nicht eigenes Nachdenken die Äußerung veranlaßt hat, Carlyle, Ruskin, Morris, Semper, Reuleaux die befruchtenden Anregungen gegeben haben als Herr Dr. Pudor. Aber schließlich hätten sich darüber Muthesius und Naumann selber mit ihm auseinanderzusetzen. □

□ 2. Herr Dr. Pudor behauptet, er hätte die von mir zitierte Äußerung: In Prozeßfällen haben Sachverständige zugegeben, daß Qualitätsunterschiede von 10–20% bei vielen Waren nicht sicher nachweisbar sind. Erst beim Gebrauch stellt sich die Minderwertigkeit heraus«, nicht getan. Dann kennt Herr Pudor seine eigene Broschüre nicht. Vielleicht schlägt er Seite 58 mal nach, dort wird er auf Zeile 9 von oben die zitierte Äußerung finden. □

□ 3. Herr Dr. Pudor weiß nicht, daß »Absperren und »Furnieren« nicht miteinander identisch sind. Er holt sich darüber vielleicht gelegentlich bei einem guten Tischler Aufklärung. Abgesperrte« Möbel werden zwar stets furniert sein, nicht aber sind furnierte Möbel auch stets »abgesperrt«. Die Technik des »Absperrens« ist tatsächlich verhältnismäßig jungen Datums und bedeutet eine wesentliche Steigerung der technischen Qualität. □

□ 4. Herr Dr. Pudor ist entrüstet darüber, daß ich schrieb: »Es ist der Zug nach dem Billigen, der dem großen Publikum eingeboren ist und der — man darf das ruhig einmal aussprechen — einem natürlichen Interesse des Verbrauchers entspricht.« Pudor unterschlägt aber den unmittelbar anschließenden Satz, der lautet: Es ist eben nur fraglich, ob er dieses Interesse gerade auf diesem Wege (nämlich Kauf von schlechten Surrogaten) richtig befriedigt . Im übrigen kann es doch wohl keinem Zweifel unterliegen, daß der Verbraucher in der Tat ein »natürliches Interesse« daran hat, mit einem möglichst geringen Aufwand an Opfern eine möglichst große Gegenleistung einzuhandeln. Und das bedeutet doch der »Zug nach dem Billigen«. □

□ 5. Bezüglich meiner Kritik der von Pudor angestrebten staatlich regulierten Materialkontrolle und der gesetzlich festgelegten Minimal- und Maximalpreise muß ich auf meine obigen ausführlichen Darlegungen verweisen. Herr Dr. Pudor hat nicht verstanden, daß ich mich nicht gegen freie Kartellvereinbarungen wende, sondern gegen seine staatssozialistischen Utopien, die übrigens von ihm noch nicht einmal folgerichtig zu Ende gedacht sind. □

□ 6. Auch meine Ausführungen über das Verhältnis des höheren Wertes künstlerisch veredelter Waren und des Wertes der darauf verwandten Arbeit versteht Herr Pudor nicht. Es ist m. E. eine völlige Umkehrung der Kausalzusammenhänge, wenn er von dem Produkt, das doch erst durch die Häufung von Arbeit (Handarbeit, Künstlerarbeit, Unternehmerarbeit, Kaufmannsarbeit) auf eine gegebene Rohstoffmenge entsteht, rückwärts auf diese Arbeit schließt. Der höhere Wert des Produkts, den er als das Primäre annimmt, könnte doch nicht entstehen, wenn sich nicht zur Schaffung höher bewerteter Qualitäten befähigte und *darum* höher entlohnte Arbeitskräfte an dem Produkt betätigt hätten. Die Arbeitskräfte, welche Rohglas herstellen, können eben kein Gallésches Kunstglas anfertigen. — Außerdem sind Normalpreise für die individualisierten Erzeugnisse des Kunstgewerbes überhaupt ein Unding. □

KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

□ **Japanische Schablonen.** Ein hübscher Aufsatz über japanische Schablonen in dem Oktober-Bulletin des Bostoner Museum of fine Arts verdient an dieser Stelle wiederholt zu werden: Bis in die neueste Zeit hat das Schablonisieren von Zeichnungen nur als ein mechanischer Prozeß gegolten, unwürdig eines Künstlers und nur von Handwerkern angewandt, die Originalität und Schönheit einer raschen Produktion zu opfern gewillt waren. Man ist aber auch jetzt im Westen dahinter gekommen, daß ein sacrificio dell' intelletto beim Schablonisieren gar nicht vorhanden ist, wo doch seit 1½ Jahrhunderten die Japaner ihre von uns so sehr bewunderten Seiden- und Baumwollstoffe mit der Schablone so schön gemustert haben. Die Museen haben sich bis jetzt mehr für die Resultate als für die Prozesse selbst interessiert; die Technik der Kunstwerke, welche die Museen besitzen, wird zumeist vernachlässigt. Der außerordentliche Reichtum und der Wert der japanischen Textilsammlung des Bostoner Museums hat die Direktion nunmehr veranlaßt, eine Ausstellung der in ihrem Besitz befindlichen Zeichnungen, Schablonen usw. und der Art ihrer Anwendung zu machen, damit die Technik bekannt würde. — Die ersten japanischen Schablonen sind wohl vor ungefähr 200 Jahren in Kyoto in Gebrauch gekommen, das ja vom 10. Jahrhundert an bis vor ungefähr 40 Jahren die Hauptstadt des Reiches und der Hauptsitz von Kunst und Gewerbe war. Heutzutage werden Schablonen für alle Sorten von Stoffen gebraucht, mag es sich um rohe Ladenschilder oder Theatervorhänge handeln oder um die mit eleganten Zeichnungen geschmückten seidenen Kimonos der Geishas oder Hofdamen. Sie sind als Zeichnungen nicht immer hervorragend; aber die gegenwärtige Nachfrage nach orientalischer Produktion hat die Popularisierung stark vergrößert. Im allgemeinen ist die Technik, nach der Papierschablonen hergestellt und gebraucht werden, ganz einfach; aber wie in jedem Kunsthandwerk müssen mechanische Fertigkeit und Fähigkeit zu zeichnen Hand in Hand gehen. Die Zeichnung wird durch eine Paste auf einem bestimmten Platz beschränkt, indem sie auf diejenigen Teile des Stoffes, die unkoloriert bleiben sollen, aufgeschmiert wird. Das Stück Stoff wird als ein Ganzes gefärbt und gedämpft. Der Zeichner gibt seine Zeichnungen dem Papierschneider, der eine sorgfältige Pause davon nimmt und diejenigen Teile des Untergrunds und der Zeichnung ausschneidet, welche keine Farbe aufnehmen



Hermine Winkler, Stuttgart, Webereien nach Entwürfen von Richard Mahn, Stuttgart

sollen. Durch die dann gebliebenen Öffnungen wird eine Pasta mit einer biegsamen Holzspatel auf den Stoff gerieben; die Schablone wird dann weggenommen und das Stück dem Färber zum Dämpfen und Färben übergeben. Wenn die Pasta entfernt ist, so hat das Muster die leeren Räume des Materials gefüllt. Verlangt die Zeichnung mehr als eine Farbe, so wiederholt sich der Prozeß, wobei diesmal die abschließende Pasta über die zuerst gefärbten Teile geschmiert wird. Jede neue Farbe verlangt eine frische Abnahme von der Originalzeichnung, aus der alle diejenigen Teile herausgeschnitten werden, welche die besondere Färbung nicht erhalten sollen. Es gibt eine Abbildung, auf der ersichtlich ist, wie die Pasta durch die Schablone aufgelegt wird; sie findet sich auf einem Stich des Kuniyoshi in einem Gesamtwerk über schnelle Färbungsmethoden. Das Papier, in das die Zeichnung geschnitten wird, ist sehr dünn und zäh. Fünf oder sechs Blätter werden gleichzeitig geschnitten und zwei und zwei übereinandergeklebt, oft verstärkt durch Rohseidenfäden, um zerbrechlichere Teile zusammenzuhalten. Die Oberfläche des Papiers wird dann mit einem Präparat aus Tannin, das aus Walnuß und amerikanischen Datteln gewonnen ist, wasserdicht gemacht. Sehr ausgeführte und zarte Schablonenschnitte sind nur dann möglich, wenn Seidenfäden zur Verstärkung hereingezogen sind. Alle billigeren Schablonen sind ohne Seidenfäden hergestellt. *M.*

Struktur und Durchschnittslöhne der Pforzheimer Schmuckwaren-Industrie im Jahre 1906. Für die Süddeutsche Edel- und Unedelmetall-Berufsgenossenschaft, Sektion III, dargestellt von Dr. *L. Kaesemacher*, Syndikus der Handelskammer Pforzheim. Selbstverlag. Pforzheim 1910. ▫

▫ Das Kunstgewerbeblatt hat in einer Artikelfolge über den kunstgewerblichen Arbeiter auch die soziale Lage der Gold- und Silberarbeiter beleuchtet (Heft 9, Juni 1910). In jenem Artikel über die Gold- und Silberarbeiter konnte der Abwandlung der alten Goldschmiedekunst in der Form der Schmuckwarenindustrie, oder wie es offiziell heißt, der Unedelmetallindustrie nur zum Teil gedacht werden, es wurden Pforzheimer Verhältnisse nur so weit herangezogen, als sie die Industrialisierung der Branche zu zeigen vermochten, die u. a. in einer immer weitergehenden Arbeitsteilung zu erblicken ist, wodurch natürlich die sozialen Verhältnisse der Arbeiter wiederum besonders bestimmt werden. Die mit großem Fleiß zusammengestellte Broschüre Kaesemachers bringt nur lohnstatistisches Material aus der Pforzheimer Industrie, das nun freilich aus dem Jahre 1906 stammt, aber erst 1909 bearbeitet und in diesem Jahre erst herausgegeben werden konnte. Diese posthume Bearbeitung gewesener Verhältnisse mag vielleicht hier und da nicht das genaue Bild gegenwärtiger Verhältnisse geben, zumal, wo es sich um die im ganzen gezahlte Lohnsumme, die Verteilung von Lohn und Arbeit auf die Betriebe, Geschlechter, Berufe, auf Lehrlinge und Nichtlehrlinge bezieht. Denn vier Jahre sind lang genug, um in der Luxusindustrie manches, auch die Arbeits- und Arbeiterverhältnisse berührende Veränderungen geschehen zu lassen und die technische Entwicklung steht ja auch nicht vier Jahre still, wie Kaesemacher auf Seite 30

selbst zugibt. Selbst Lohnsteigerungen sind in dieser Zeit nach dem 1. Oktober eingetreten; das aber ist der Grund, weshalb ich gerade die lohnstatistischen Angaben nicht als veraltet ansehen will. Denn eine Lohnsteigerung in diesen letzten Jahren kann kaum so hoch gewesen sein, daß sie nicht von der allgemeinen Verteuerung der Lebensbedingungen gerade der Arbeiterklasse wieder zunichte gemacht wird und auf Seite 41 gibt die Broschüre noch einen anderen Grund dafür an, daß lokale Lohnsteigerungen nicht die Universalhilfe sind: »Für manche Artikel bilden sie für die Pforzheimer Bijouterieindustrie wegen der, zu günstigeren Bedingungen auf dem Weltmarkt arbeitenden Konkurrenz des Auslandes eine empfindliche Beeinträchtigung ihrer Wettbewerbsfähigkeit. Viele Gegenstände, die früher in Pforzheim und *nur* in Pforzheim gemacht wurden, sind bereits vom Ausland übernommen und werden dort für den Weltmarkt erheblich billiger geliefert«. Das ist kein Grund gegen Lohnsteigerungen, aber es zeigt, daß die Lohnsteigerungen der letzten Jahre die soziale Lage der Pforzheimer Arbeiter in der einheimischen kunstgewerblichen Industrie nicht gebessert haben. ▫

▫ Es ist unmöglich, in einem kurzen Referat die komplizierte Materie, die Kaesemacher auch in einigen Diagrammen dargestellt hat, erschöpfend zu besprechen. Wenn die Artikelfolge über den »Kunstgewerblichen Arbeiter« zu Ende geführt ist, komme ich in einer Schlußbesprechung vielleicht noch einmal auf diese Broschüre zurück.

Hugo Hillig.

Grundzüge der Mal- und Anstrichtechnik. Ein illustrierter Leitfaden für den Unterricht in der Materialienkunde des Malers, entwickelt aus der technischen Praxis des Gewerbes. Für Lehrer und Schüler an allen gewerblichen Unterrichtsanstalten. Von *Hugo Hillig*, Lehrer an der Staatlichen Kunstgewerbeschule zu Hamburg. 176 Seiten 8°. Preis in Kalikoband 2,20 M. (20 Pf. Porto). Bei Partiebezug durch Schulverwaltungen (mindestens 15 Exemplare) 1,95 M. Verlag des Verfassers, Hamburg 22, Dehnhaide 129. ▫

▫ Der klarlautende, sehr vernünftig gefaßte und aussichtsvolle Titel könnte mich eigentlich jeder Besprechung entheben. Des Autors vorzüglicher Vortrag über den gleichen Gegenstand auf dem Verbandstage des »Deutschen Gewerbeschulverbandes« zu Regensburg in der Pfingstwoche dieses Jahres, den ich hörte, und über den ich im »Kunstgewerbeblatt«, Juliheft l. J. S. 193, sehr anerkennend referierte, bürgt mir auch für die Gediegenheit des Buches. Auch der lebhafte Wunsch der damaligen Versammlung, die Drucklegung des Vortrages in erweiterter Form zu bewirken, spricht für die Notwendigkeit sowohl wie für die Güte einer solchen Materialienkunde aus den Anforderungen der Anstrich- und Maltechnik heraus. Diese Materialkunde ist geradezu vorbildlich für ähnliche Lehrstoffe! ▫

▫ Nachdem mir das Buch vorliegt, wiederhole ich mein Urteil besonders gern, denn ein erneutes Nachprüfen auf den Vortragsinhalt hin bestärkt mich darin, daß hier nicht nur für die Praxis selbst, sondern auch für den Fachunterricht der gewerblichen Lehranstalten ein äußerst nützliches und brauchbares Handbuch geschaffen worden ist. Es gibt dem Lehrer einen idealen Leitfaden in die Hand; er ist zuverlässig, bindet nicht, gewährt jede unterrichtliche Freiheit, die gerade für solche Disziplinen wünschenswert ist. Daß uns der Autor nicht auf chemische Formeln, auf theoretisch-wissenschaftliche Untersuchungen festlegt, sondern auf Grund der werktätigen Arbeit und der daraus gewonnenen Erfahrungen und Kenntnisse seinen Lehrstoff aufbaut, gibt dem tüchtigen Fachmanne Rückgrat und Mut, auch in seinem Fache als technologischer Lehrer und Ratgeber seinen Schülern zur Seite stehen zu können. Aber auch dem Schüler selbst wird der so einfach und doch so erschöpfend vorgetragene Lehrstoff ein dauernd nützlicher Ratgeber bleiben. Es ist ganz unmöglich, hier alle Vorzüge des Hilligschen Buches aufzuführen. Die Anschaffung des vortrefflichen Buches kann eben nur im Interesse aller Beteiligten aus dem Maler- und Lackierergewerbe, für Praktiker, Lehrer und Schüler wärmstens empfohlen werden.

Otto Schulze-Elberfeld.

AUSSTELLUNGEN

Allgemeine Bestimmungen.

▫ Der Reichskanzler legt die Axt an die Wurzel der *Schwindelausstellungen*, die sich ihre Verleihung von »Auszeichnungen« amtlich beglaubigen zu lassen pflegten, so daß dann die Ausgezeichneten mit solchen Dokumenten auf den Gimpelfang gehen konnten. Ein Erlaß an die kaiserlichen Missionen und Konsultate im Ausland gibt diesen nun künftig das Recht, die Legalisierung solcher Dokumente abzulehnen, wenn anzunehmen sei, daß mit ihnen ein Schwindel beabsichtigt ist. — Das Landgericht in Köln verbot kürzlich einem Gewerbetreibenden bei 30 Mark Strafe für jeden Fall der Zuwiderhandlung seinen »Grand Prix«, der ihm auf einer Schwindelausstellung in Brüssel verliehen worden war, irgendwie zu erwähnen oder geschäftlich zu verwerten. — Der *Deutsche Handelstag* befaßte sich in seiner am 7.—8. Dezember stattgehabten Ausschuß-Sitzung auch mit zwei Anregungen der »Ständigen Ausstellungskommission für die Deutsche Industrie«. Die eine Anregung betraf die gesetzliche Einführung des *verantwortlichen Ausstellungsleiters*, nach der anderen sollen die Handelskammern die *Stiftung von Ehrenpreisen* für Ausstellungen, unbeschadet der Befugnis, in besonderen Fällen eine Ausnahme zu machen, grundsätzlich ablehnen. Der Ausschuß des Deutschen Handelstages stimmte beiden Anregungen zu. ▫

Weltausstellungen.

▫ **Berlin.** In einer Plenar-Sitzung der »Ständigen Ausstellungskommission für die Deutsche Industrie« sprach sich der Vorstand einstimmig für die Notwendigkeit aus: auch weiterhin die Deutsche Industrie vor der Beschickung unnützer Ausstellungen zu bewahren, vor allem aber Stellung zu nehmen *gegen die* sich neuerdings häufenden *Weltausstellungs-Projekte* im Auslande. — Die in Brüssel tagende Konferenz des Conseil Supérieur der Internationalen Fédération der Ständigen Ausstellungs-Komitees hat sich insbesondere *gegen* eine Beteiligung an der *Weltausstellung* in *Lüttich* 1915—1918 ausgesprochen. — An der *Turiner* Internationalen Industrie- und Gewerbe-Ausstellung beteiligt sich Deutschland; nach einer Mitteilung des Präsidenten der deutschen Abteilung, Herrn Geheimrat Busley in Berlin, Luisenstr. 33, liegen schon zahlreiche Anmeldungen vor. Über den künstlerischen Wert dieser deutschen Abteilung kann man noch nicht urteilen, doch empfiehlt es sich, nicht zu enthusiastisch zu sein. — Die deutsche Regierung beabsichtigt eine *diplomatische Ausstellungskonferenz* nach Berlin einzuberufen, die eine internationale Regelung des Ausstellungswesens bezwecken soll. — Die Weltausstellung in *Tokio* ist jetzt bestimmt auf das Jahr 1917 festgesetzt. Es sind bereits Kommissare nach Deutschland abgereist. — Das Weltausstellungsprojekt *Madrid 1913* hat auf eine Unterstützung durch die spanische Regierung *nicht* zu rechnen, da die vorhandenen Mittel für die lokalen Ausstellungen in Bilbao 1912 und Sevilla 1914 reserviert wurden. — Das Hunderter-Komitee, das zur Beratung über eine im Jahre *1913 in New York* abzuhaltende Weltausstellung eingesetzt worden war, riet

dem Mayor, wie die »Ständige Ausstellungskommission für die Deutsche Industrie« erfährt, den Plan fallen zu lassen. Die Zeit zur Vorbereitung sei zu kurz, die notwendigen Geldmittel würden nicht aufgebracht werden können, Handel und Industrie der Stadt zeigten wenig Interesse, die Ausstellung würde den für San Francisco und eventuell für New Orleans geplanten Ausstellungen Schaden tun, die Kommunikationsmittel sowie die Hotels der Stadt New York reichten nicht aus, um den Fremdenandrang zu bewältigen, es sei auch zu befürchten, daß die Ausstellung einen künstlichen »Boom« hervorrufen werde, dem dann eine schwere Reaktion folgen müsse.



Hermine Winkler-Stuttgart, Chorteppich in der Erlöserkirche zu Stuttgart
Entwurf von Theodor Fischer

Lokale Ausstellungen.

▫ **Berlin.** Direktor Dr. *Peter Jessen* hat mit vieler Mühe und größter Sorgfalt eine *dänische Ausstellung für Kunstgewerbe und Baukunst* im Berliner Kunstgewerbemuseum zusammengebracht. Mit besonderem Interesse und warmer Teilnahme heißen wir unsere nordischen Nachbarn hier willkommen. Ihre Vorführung verdient bei uns um so mehr Aufmerksamkeit, als auch im dänischen Kunstgewerbe die gebärende und heilende Kraft des architektonischen Gedankens deutlich zutage tritt. Es war nicht mehr als billig, daß man dem Werk der überragenden, alles befruchtenden Persönlichkeit des verstorbenen Thorvald Bindesböll einen großen Teil des Raumes zur Verfügung stellte. Aber auch die Lebenden bieten Ausgezeichnetes in Möbeln, Metall, Kunsttöpferei, Buchkunst, Bucheinbänden, Webereien und zuletzt aber nicht an letzter Stelle in dekorativer Malerei und Architektur. Wir werden auf die Ausstellung ausführlicher zurückkommen. — Die *Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk* haben jetzt ihr eigenes Ausstellungslokal in der Bellevuestraße 5a. Die Firma erhielt mit ihren Künstlern auf der Brüsseler Weltausstellung 16 Preise, darunter 4 Grand Prix. ▫

▫ **Christiana.** Zur Feier des 100jährigen Bestehens der norwegischen Verfassung soll im Jahre 1914 eine große *Skandinavische Handwerks-Industrie- und Kunstausstellung* stattfinden. Die Kosten sind mit ungefähr drei Millionen Kronen veranschlagt, die in der Hauptsache durch Einnahmen aus dem Unternehmen selbst gedeckt werden sollen; der Staat wird 500000 Kronen, die Stadt Christiana 300000 Kronen aufbringen. ▫

▫ **Dresden.** Das Jahr 1912 bringt bekanntlich eine »Große Kunstausstellung«, der eine in unserer Zeit besonders wichtige Abteilung für *monumental-dekorative Kunst* eingefügt wird. Man darf wohl hoffen, daß die Ausstellungsleiter, deren Vorsitzender Prof. Gotthard Kuehl ist, hierfür den unbedingt notwendigen architektonischen Rahmen schaffen werden, sollen doch durch eine solche Veranstaltung die Behörden von ihrer Pflicht überzeugt werden, Kräfte für die Bewältigung monumental-dekorativer Aufgaben heranzuziehen und die schon vorhandenen, leider so sehr isoliert stehenden, dazu befähigten Künstler mit Aufträgen zu bedenken. Es sollte z. B. doch nicht möglich sein, daß das in Brüssel ausgestellt gewesene monumentale Wandgemälde Hugo Vogels nun noch einmal in einer internationalen Kunstausstellung, nämlich in Turin 1911, die deutsche Kunst »repräsentieren« darf. Eine solche gedankenlose Maßregel schädigt das Ansehen der deutschen Künstler vor dem Auslande, das glauben muß, Deutschland besäße nur den einzigen Hugo Vogel. In Dresden 1912 wird man hoffentlich der verlegenen Ausrede »wer sonst?« die Berechtigung nehmen. ▫

▫ **Hamburg.** In Hamburg wird im Jahre 1911 eine *Ausstellung bemalter Wohnräume* stattfinden, zu der schon überaus zahlreiche Anmeldungen eingelaufen sind. Die Arbeiten werden einer Jury unterstellt werden, die aus den Herren Direktor Professor Meyer, Architekt H. E. August Meyer, Maler Bollhagen-Bremen, Rud. Alex. Schroeder-Bremen und dem Obermeister der Maler- und Lackiererinnung zu Hamburg, Carl Fr. Hansen, besteht. Große Hamburger Möbelfirmen haben sich ebenfalls zahlreich zur Ausstellung angemeldet. Da die Anmeldungen für jeden Raum ungefähr fünf Bewerber aufweisen, so kann die Jury sich gemächlich das Allerbeste auswählen, so daß die Ausstellung gewiß gut werden wird. Viele der Aussteller, bestimmt aber die Jurymitglieder und die Veranstalter des Hamburger Unternehmens, haben sich wohl die beiden ähnlichen *Münchener* Ausstellungen angesehen, deren Vorzüge nicht geleugnet werden sollen, deren große, ja sehr große Fehler aber so unverkennbar waren, daß jeder sachverständige Beschauer sie bemerkt hat und künftig in Hamburg vermeiden wird. Vor allem: kein Zuviel, keine Imitation von Tapeten und Stoffen, aber *Unterordnung unter den architektonischen Gedanken des Baukünstlers*. Wenn Malermeister als »Raumschöpfer« auftreten wollen, machen sie sich lächerlich. — Nun, das war in München vielleicht nur der demonstrative Durchbruch lange zurückgepreßter Gewalten, die schon im nächsten Jahre in Hamburg, von starker Hand gebändigt, in die berechtigten Kanäle fließen und die Mühlen des darniederliegenden Malerberufes antreiben können, anstatt alles Nebenland zu überschwemmen und zu verwüsten. ▫

▫ **Krefeld.** Im nächsten Jahre soll hier unter Mitwirkung der Handwerkskammer zu Düsseldorf eine *Gewerbe-, Industrie- und Kunstausstellung* für den Niederrhein stattfinden

▫ Leipzig. Der Rat der Stadt Leipzig stellt für eine *internationale Baufachausstellung im Jahre 1913* ein umfangreiches Gelände westlich der Reitzenhainer Straße, in der Nähe des Völkerschlachtdenkmals, zur Verfügung und übernimmt überdies bedingungsweise eine Garantie von 100000 Mark. Derartige Ausstellungen will man in regelmäßigen Zwischenräumen veranstalten. ▫

▫ **Stockholm.** *Den Einfluß orientalischer Kunst auf Skandinavien* soll eine Ausstellung dartun, die für 1911 in einem der Stockholmer Museen unter Leitung von Prof. Montelius, Prof. Sophus Müller, Dr. Martin und Dr. Arne geplant wird. ▫

AUS DEN VEREINEN

▫ **Berlin.** *Neue Wege auf dem Gebiete der Glasmalerei* will eine Ausstellung weisen, die im Anfang des nächsten Jahres im Museum Folkwang zu Hagen eröffnet werden soll. Ausgeführte Arbeiten und Kartons des *»Künstlerbundes für Glasmalerei und Glasmosaik«* werden dort zum erstenmal vereinigt zur Schau gestellt. Es gehören ihr an: Peter Behrens, Bruno Paul, Geßner, Klein, Knöhl, Lehmann und Thorn-Prikker. ▫

▫ **Dresden.** In der Weihnachtsausstellung des *Dresdner Kunstgewerbevereins* hat die *Sächsische Landesstelle für Kunstgewerbe* für ihre »Sammlung mustergültiger kunstgewerblicher Erzeugnisse« eine ganze Reihe von Gegenständen angekauft: darunter ein Gesangbuch in Einband von Unrasch, ein Kästchen und einen Rahmen von Winde, eine Fruchtschale in Messing von Sonnenschein, eine bronzene Schale nach Karl Groß von Pirner & Franz, eine Serpentinschale aus Zöblitz, eine Teekanne in Messing von Pöschmann & Baltré, ein Glasbild von Joseph Goller, eine Schüssel in Messing von K. M. Seifert, einen Teller von Junkersdorf nach Kleinhempel, ein Glasbild von Urban nach Karl Schulz, ein Kissen von Johannes Teichmann, eine Decke von Hedwig Minkert, ein Kissen von Gertrud Lorenz, ein hölzerner Knaulbecher und ein Kartenteller von Franz Wonke, eine gestickte Tasche und einen Gürtel vom Frauenerwerbsverein (von Frl. Herrmann). Man ersieht aus den Ankäufen, daß es der Landesstelle nicht darauf angekommen ist, nur kostbare Gegenstände anzukaufen; es wurden vorzugsweise einfachere Erzeugnisse in mustergültiger Form und Technik erworben. Die Landesstelle, die schon früher in gleicher Weise angekauft hat, versendet ihre Sammlung *in kleinere Städte zu Ausstellungen*, um damit Anregungen für Handwerker und Kunstgewerbetreibende zu geben. ▫

▫ **Frankfurt a. M.** *Mitteldeutscher Kunstgewerbeverein.* Der mitteldeutsche Kunstgewerbeverein hielt seine ordentliche Generalversammlung ab. Der Verein zählt jetzt über 600 Mitglieder. Die Besucherzahl der *kunstgewerblichen Fachschule* bewegte sich, wie es in dem Jahresbericht heißt, in ähnlicher Höhe wie bisher. Vier Schüler erhielten auf Grund hervorragender Leistung die Berechtigung zum einjährig-freiwilligen Dienst. Als Vorsteher der graphischen Klassen für Lithographen und Buchdrucker, die Ostern 1911 eröffnet werden, wurde Emil Hölzl aus Leipzig angestellt. Die *Bibliothek* hat 106 Schenkungen größeren Umfangs zu verzeichnen und besitzt jetzt 13617 Bände, 136000 Vorlagen, 1072 Plakate und Kunstblätter. Die Besucherzahl betrug 10975 Personen. Das *Museum* konnte 16500 Mk. für neue Ankäufe verwenden. Durch die Neubauten der polytechnischen Gesellschaft wird das Museum einen bedeutenden Zuwachs an Räumen erfahren, so daß das Fürsteneckzimmer in seiner ursprünglichen fünfeckigen Form und den richtigen Größenverhältnissen eingebaut werden kann. Ferner wird ein chinesisches und schweizer Zimmer eingerichtet. In den großen Ausschuß wurden Heinrich Cahn, Fritz Gans, Georg Herwig, Hermann Minjon, Luigi Odorico, Hermann Nestle, Moritz Oppenheim, Eduard Parrot und Stadtrat Ziehen gewählt. ▫

▫ **Stuttgart.** Der *Württembergische Kunstgewerbeverein* hielt unter dem Vorsitz des Staatsrats *v. Mosthaf* im Kgl. Landesgewerbemuseum seine jährliche Generalversammlung ab. Der Sekretär des Vereins, Schriftsteller Dr. Marquard, gab den Jahresbericht über das abgelaufene 33. Vereinsjahr. In der Geschäftsführung des Vereins sind wesentliche Veränderungen eingetreten dadurch, daß die seither im Landesgewerbemuseum benützten Räume mit den im Neubau der Ausstellungshalle der Zentralstelle für Gewerbe und Handel zur Verfügung gestellten Ausstellungsräumen vertauscht wurden. Die bisherige eigene Zeitschrift wurde aufgegeben und an deren Stelle wurde das in dem Verlag Seemann-Leipzig erscheinende *Kunstgewerbeblatt als Vereinsorgan* bestimmt. Die Mitgliederzahl betrug am 1. April d. J. 681. Im abgelaufenen Jahr wurden drei Vorträge veranstaltet. Innerhalb des Vereins sind nur wenige Ausstellungen zustande gekommen: an der großen Wanderausstellung beteiligte sich eine Reihe württembergischer Firmen. An Stelle des durch eine Reise am Erscheinen verhinderten Kassierers Geh. Kommerzienrats v. Pflaum, dessen Tätigkeit der Vorsitzende mit Worten der Anerkennung und des Dankes gedachte, gab der Vereinssekretär den Kassenbericht. Für das Berichtsjahr ist ein Defizit von 4480 Mk. zu verzeichnen. Der Verein besitzt ein Vermögen von 26373 Mk. Nachdem noch der Voranschlag für das Geschäftsjahr 1911 genehmigt worden war, wurden die Ausschußwahlen vorgenommen, bei denen die Herren Bauer, Brauer, Bredow, Brückmann, Dr. Clausnitzer, Erhard, Gauger, Kiemlen, Lotter, v. Mosthaf, Schöttle, Seeger, Dr. Sieglin, Weigle, Wirth gewählt wurden. ▫



Rudolf Kowarzik-Pforzheim, Plakette des Prinzen Maximilian von Baden, ausgeführt von der Hofprägeanstalt B. H. Mayer.

Für die Redaktion des Kunstgewerbeblattes verantwortlich: FRITZ HELLWAG, Berlin-Zehlendorf
Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig. — Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H. in Leipzig

Redaktion: FRITZ HELLWAG, Berlin-Zehlendorf-Wannseebahn
Verlag: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13

KUNSTGEWERBEBLATT
NEUE FOLGE ··· XXII. JAHRGANG
Heft 5 Februar 1911

Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe i. B., Königsberg i. Pr., Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart



TYPISCHES DÄNISCHES LANDHAUS ALS MUSTER DÄNISCHER BAUWEISE

DÄNISCHES KUNSTGEWERBE UND BAUKUNST

AUSSTELLUNG IM KÖNIGL. KUNSTGEWERBEMUSEUM IN BERLIN

UNSERE nordischen Nachbarn haben uns mit ihrem Besuch eine angenehme Überraschung bereitet. Von Brüssel kommend, wo sie in der Weltausstellung einen recht intimen Erfolg gehabt hatten, machten sie mit ihrer Kollektion im Berliner Kunstgewerbemuseum Halt, eine freundliche Einladung des Direktors Peter Jessen annehmend. ▫

▫ Der große Lichthof des Kunstgewerbemuseums wurde, in einer Anordnung von Kojen, die sich hier schon z. B. bei der Posamentenausstellung bewährt hatte, vom Architekten Carl Brummer umgestaltet und dekoriert, die Aufstellung der Gegenstände leitete der Direktor des Kopenhagener Kunstgewerbemuseums, E. Hannover. ▫

▫ Sehr lehrreich ist die geschlossene Ausstellung der Sammlungen dieses Museums, da sie zeigt daß auch in Dänemark die Revolte gegen die Stilherrschaft von den in Form und Farbe empfindenden Künstlern, also von den Malern und Bildhauern, ausgegangen ist, denen die Diktatur des Ungeschmacks der Kopisten einfach unerträglich geworden war. ▫

▫ Welche Wut mag eine so vehement eingreifende Persönlichkeit wie Thorvald Bindesböll ausgelöst haben, der, selbst eigentlich Klassizist, sich gegen den Unfug empörte. Er packte da an, wo es am erfolgreichsten sein mußte, also bei der Stilkunst und der Tradition. Beiden bewies er eben dadurch seine höchste Verehrung, daß er sie nicht imitierte, sondern realistisch mit dem eigenen Empfinden verarbeitete. Seine eigenwillige Sinnesart und stürmisch-gebändigte Kraft lenkte zum Feudalen und zum Monumentalen zugleich. Was er machte, das stand auf festen Füßen, es war Bindesbölls Werk, Punktum. Sein Erfolg war groß. Er zwang das dänische Kunstgewerbe, von der unfrucht-

bar gewordenen Art zu lassen, aber eigentliche Nachfolge, eine Schule, hat er nicht begründet und wollte es auch gewiß garnicht. Ein Mann wie unser Messel, den man nicht fortsetzen soll und kann. Beide haben aber durch Taten die Bahn freigemacht. ▫

▫ Eine zahlreiche Künstlergeneration ist auf dem Boden herangewachsen, den Bindesböll durchackerte. Jenem kongenial ragt Joachim Skovgaard hervor. Seine monumental-dekorativen Arbeiten, z. B. das auf der Düsseldorfer Christlichen Kunstausstellung gesehene »Jüngste Gericht«, werden bei uns mit größter Achtung genannt. ▫

▫ Von den jungen Kunstgewerblern fordert der Bildhauer und Silberschmied Georg Jensen, der in Brüssel die goldene Medaille erhielt, zu besonderer Aufmerksamkeit heraus. Er donnert nicht aus den Wolken, wie die den strafenden Propheten des Alten Testaments vergleichbaren Bindesböll und Skovgaard; er ist ein moderner Mensch, der mit stilleren Mitteln arbeitet, wozu schon sein Material ihn zwingt. Aber dafür ist seine ganze Liebe in seinen silbernen Broschen, Vasen, Eßgeräten und Ringen eingeschlossen, und sie veredelte Form, Farbe und technische Behandlung. Unter seinen Arbeiten sind wahre Kabinettstücke mustergültigen Kunstgewerbes. ▫

▫ Die ausführenden Handwerker, besonders des Tischlergewerbes, leisten ganz hervorragend gute Arbeiten auf handwerklichem Gebiete; es ist schade, daß sie sie nicht immer auf so gute Entwürfe wie von Rode und Rohde anwenden können, sondern z. B. der Überladenheit eines Klint anheimfallen, die hoffentlich nicht typisch ist. ▫

▫ Die dänischen Bucheinbände sind bei uns in Deutschland vorteilhaft bekannt und man darf an den Namen Anker Kyster erinnern, der die schönen Tunkpapiere herstellt. Diese Bucheinbände sind aber nur ein Teil der sehr hochstehenden gesamten Buchkunst. Das Buch ist in Dänemark in bestem Sinne eine Einheit. Papier, Satz, Druck, Illustration und Einband gehören zueinander und sind füreinander geschaffen.

▫ Die Stickerei und die Spitzenkunst scheinen hochentwickelt zu sein, unter direkter Beeinflussung der besten künstlerischen Kräfte des Landes. Sehr erstaunlich, und bei uns in Deutschland bei weitem nicht in dem Maße aufzufinden, ist die geistige, hingebende Kraft, mit der diese Künstlerentwürfe von den weiblichen Ausführenden zu eigen gemacht und zur Tat geworden sind. Den Grund für diesen hohen Vorzug darf man wohl darin erblicken, daß, und zwar nicht nur in der Stickereibranche, sondern in den meisten anderen auch, Damen aus den besten gebildeten Ständen sich ohne Scheu und Schande dem kunstgewerblichen Berufe widmen, und daß sie dabei nicht zur Lohnarbeiterin herabsinken, sondern eben »Damen« bleiben. ▫

▫ Nun die Porzellane: technisch vorzüglich, in der Farbe, im Brand ausgezeichnet, — und doch kann man sich bei der Betrachtung dieser überstilisierten Tierfiguren usw. eines gewissen Unbehagens nicht erwehren. Man stellt sich immer wieder die Frage: ist dieser verkappte Naturalismus denn dem Material noch angemessen? Dagegen konnte man an dem Reliefdekor und den durchbrochenen Formen der Firma Bing & Gröndahl eine reine ästhetische Freude haben.

▫ Die architektonische Abteilung war sehr reichhaltig und vertrat die dänische Bauwelt aufs beste. ▫

▫ Wir werden uns dieser einheitlichen, nationale Kraft und Begabung verratenden Ausstellung immer gern erinnern. *F. H.*

FRANKREICH UND MODERNES KUNSTGEWERBE

VON V. WALLERSTEIN, BERLIN

ANGESICHTS der Münchner Ausstellung modernen Kunstgewerbes in Paris scheint es mir angebracht, die folgenden Notizen, die ich vor ein paar Monaten an Ort und Stelle aufzeichnete, zur Sprache zu bringen. Es war vorauszusehen, daß auf deutscher Seite eine gewisse Geringschätzung Frankreichs aufkommen würde, sobald nur die Superiorität, die man längst ahnte, offen zutage getreten wäre. So sehr dieses Gefühl im Augenblick berechtigt scheint, so mahnt doch auf der anderen Seite ein Blick in französische Kultur und französisches Wesen zur Vorsicht vor Selbstüberschätzung. ▫

▫ Als man nach den Kriegsjahren 70/71 wähnte, die deutsche Kultur hätte die französische besiegt, war es Nietzsche, der zuerst den Denkfehler erkannte und insofern richtigstellte, als er darauf hinwies, daß es nur die deutschen Waffen wären, die über die französischen den Sieg davongetragen hätten. Sollte es jetzt wahr geworden sein, was man sich damals einbildete? Ein Volk, dessen Kultur seit jeher auf uns nicht nur die größte Anziehung ausübte, sondern auch die unsrige absolut überragte, sollte mit einem Male weit hinter uns zurückstehen können? ▫

▫ Aber was hat Kultur mit Kunstgewerbe zu tun? Kunstgewerbe betrifft Dinge des praktischen Lebens, die kleinen Notwendigkeiten des Alltags, und bei Kultur denkt jeder an die in der Luft schwebenden hohen Probleme eines Volkes, an Gedanken und Gefühle, die seinen Zusammenhang mit der Vergangenheit beweisen, an alles das, was das Innenleben eines Volkes zum lebendigen Ausdruck bringt. ▫

▫ Was aber ist Kunstgewerbe anderes als die aus dem Gesamtempfinden eines Volkes abstrahierten Formen? Architektur ist der Ausdruck des so objektivierten Gesamtwillens, übertragen auf das Einzelindividuum, und Kunstgewerbe nur eine weitere Stufe derselben Leiter. Der Weg, den die neuen Formen nehmen, ist nicht immer der gleiche. Mir will es scheinen, als ob sie heutzutage im kleinen Ding zuerst erschienen wären und von da über Profanes zum Repräsentativen und Sakralen wanderten. Die höchste Spitze ist nicht erreicht und wer weiß, ob diese bei der geringen Übereinstimmung des metaphysischen Lebensinhaltes unserer Tage überhaupt erreicht werden kann. ▫



ENTWURF VON J. P. V. KLINT AUSFÜHRUNG VON JACOB PETERSEN

◻ Dagegen ist die Tatsache nicht zu leugnen: Wir besitzen heute schon ein neues Kunstgewerbe. Das Beste der Bewegung aber, ihr Fruchtbarstes, liegt vielleicht darin, daß wir heute mit festen Forderungen und Maßen, mit sicherem Geschmack an Fremdes herantreten können. ◻

◻ Suchen wir in Frankreich einen dem unseren gleichen Komplex von Tätigkeit und Gedanken und seine Ergebnisse, so werden wir erstaunt sein, wie wenig es überhaupt davon gibt. Eine moderne Bewegung in unserem Sinne existiert dort nicht. Selbst Nancy kommt vergleichsweise nicht in Betracht. Modernes Kunstgewerbe führt hier ein kümmerliches Dasein. Es wird von keinem Enthusiasmus geboren und von keiner echten Freude begrüßt. Kein Bedürfnis danach ist zu spuren. Alle Voraussetzungen für eine gesunde Frucht fehlen. Das Kind mußte tot zur Welt kommen. ◻

◻ Es gibt zwei oder drei kunstgewerbliche Zeitschriften, jeder »Salon« hat so nebenbei einen modern eingerichteten Raum und einige Vitrinen mit Schmuck, Bucheinbänden und Handarbeiten wie Stickereien, Batik usw. Das Musée des Arts décoratifs besitzt einen ständigen Ausstellungsraum, »modern« ausgestattet, und einige Kollektionen sehr schöner Poterien. Auch auf den Straßen gibt es Anzeichen des »neuen Stils«. So sind die Zugänge zum Metropolitain häufig von Eisengittern umgeben und auf »modern« gewundenen eisernen Blütenstengeln wiegen sich elektrische Lampen. Selbst zu einer Ausstellung ist es kürzlich gekommen und im Anschluß an diese zu einer retrospektiven. Es gibt in Stuttgart ein Museum für Geschmacksverirrungen; für diese Sammlung wären hier zahlreiche Erwerbungen zu machen gewesen. ◻

◻ Überblicken wir die ganze Produktion, so fällt uns [illegible] gleich auf: die Tüchtigkeit in der Bearbeitung jedweden Materials, die rein handwerklichen Fähigkeiten. Gleichzeitig und ebenso stark aber der Mangel an Verständnis für den Organismus des Raumes wie der einzelnen Stücke. Bei der Form des Ganzen fängt die Willkürlichkeit an und geht durch bis zum kleinsten Ornament und Metallbeschlag. Nirgends lassen sich große Gesichtspunkte entdecken, die von durchgehender und allgemeiner Bedeutung wären. Eines bedingt nicht das Andere, es könnte alles ebenso gut anders sein. Rokoko-Betten, [illegible] von »modern« geschwungenen Linien überwuchert. Für die Stimmung der Räume sorgen Vorhänge, Tapeten und es ist nicht zu leugnen, daß [illegible] eine gewisse Harmonie hineingearbeitet wird. [illegible] Wartesaal und [illegible] denken. ◻

◻ Immer [illegible] Schnitzornament oder eine farbige [illegible] Rosengirlanden, [illegible] der Natur herübergenommen und [illegible] den Dingen unvermittelt aufgesetzt. Vor 15 Jahren hat es ähnliches in Deutschland gegeben. [illegible] ◻

◻ Auch über die Kleinkunst [illegible] Arbeiten in Gold, Silber, Horn, Leder, [illegible]

Batik bewegen sich in Formen, denen der Zusammenhang mit der Natur zu stark anhaftet. Die Abstraktion fehlt. Man scheint nicht begriffen zu haben, daß reiner Naturalismus noch keine Kunstform bietet. Man unternimmt auf der ganzen Linie die genaue Nachahmung von Tieren, Heuschrecken, Schmetterlingen, Spinnen oder von Pflanzen wie Mistel, Ahorn, Efeu, ohne die Kraft oder das Streben, die Naturform zu meistern, zu vereinfachen. ▫

▫ Reine Freude bietet nur die französische Keramik. Technik, Form und Malerei arbeiten hier getreulich zusammen mit dem feinsten Verständnis für das Material. Die kleinen Gläser und Vasen von Bonnaud sind ganz köstliche Prunkstücke von Glasflußarbeiten. Auch Maurice Denis betätigt sich auf diesem Gebiete. Man kann sich denken, daß dieser delikate Zeichner und hervorragende Dekorateur für die spröde Kunst der Poterie den richtigen Ausdruck findet. Seine Vasen und Urnen zeigen eine Zurückhaltung und Einfachheit, dabei einen Reiz der Farbe und Linie, wie sie nur die völlige Anpassung an den Zweck und die klare Erkenntnis der Aufgabe hervorzubringen vermögen. Es spricht aus diesen Werken eine Kultur, die in dieser Höhe nur in Frankreich bodenständig ist. ▫

▫ Was kann nach diesen wenigen Andeutungen das moderne Kunstgewerbe für Paris bedeuten? Es ist nicht etwas, das um sich greifen, erobern will. Es führt neben alten historischen und pseudohistorischen eine unscheinbare Existenz. Wie alle Ereignisse des kulturellen Lebens, spielt es sich gleichsam unter der gewölbten Oberfläche des Großstadt-Organismus ab. ▫

▫ Das Gemeinsame, große Ganze läßt sich von einer einzigen Erscheinung nicht erschüttern oder zersetzen. Bei uns schießt das Blut des Kulturorganismus leichter nach einer einzigen Stelle, färbt sie, läßt sie anschwellen. Daher auch die Überschätzung jedes neuen Ereignisses. In der Weltstadt voll Tradition und Größe jagt eines das andere und keines tritt sonderlich in den Vordergrund. Solange es keine Feuerglocken oder Schaueraffären sind, kommt es zu keiner durchgehenden Sensation. Wie sollte es da eine Kunst geben, die eine solche zur Voraussetzung hat? ▫

▫ Und doch stimmt diese Erklärung nicht ganz oder sie kennzeichnet nur die heutige Lage. Wie oft hat gerade Frankreich zu dem Neuen, das später die Welt eroberte, den Anstoß gegeben! Denken wir an die Gotik, das Rokoko, die moderne Malerei! Ja selbst in der Musik gibt es Gebiete, wie die zeitgenössische Volksoper, die in Frankreich kreirt wurde. Oder in technischen Dingen: [illegible] ersten Panzerschiffe, das Automobil, der Aeroplan!



Joachim Skovgaard — Fresken-Entwurf

Und nun sollte dieses künstlerisch und technisch bewegliche Frankreich nicht einmal mitgehen, wenn es heißt zu kämpfen, wenn das »plumpe« Deutschland, das »sieche« Österreich und das »konservative« England sich rühren, ausschreiten und siegen? Und wenn im Augenblick schöpferische Kräfte nicht verfügbar sind, konnte es Anregungen von England oder Deutschland nicht nützen und damit nur zurückempfangen, was es tausendmal gegeben hat? — Es verzichtet auch darauf. ▫

▫ Wer aus Deutschland nach Paris kommt, der bewundert als erstes die starke und geschlossene Linie der Entwicklung, die kontinuierliche Tradition auf allen Gebieten der Kunst. Frankreich hat allen Grund, diesem Riesenbau nur allmählich neue Steine einzufügen und mit fremden Zutaten vorsichtig zu sein. Wenn es sein muß, kann es noch lange von dem Erbe seiner Vergangenheit leben. Es kann sich einstweilen sogar Barbarismen gestatten. In der geschlossenen Schönheit, die sonst herrscht, gehen sie verloren. Es gibt in Paris heute ebensoviel argen Tand, ja Tiergartenplastik wie in Berlin, aber wer merkt es? Paris hat ein Dutzend oft übler Warenhäuser, erhält es dadurch seinen Charakter? Man empfindet sie nicht. Paris hat die alten Boulevards, eine Place Vendôme, eine Rue Rivoli und hundert ähnliche Straßen — die allgemeine Schönheit bleibt bestehen, auch ohne Messelbauten und Bruno-Paul-Möbel. Man lebt auf Kosten seiner Geschichte, seiner Vergangenheit. Man hat nicht umsonst Kultur aufgestapelt. Der gute Geschmack ist latent vorhanden und äußert sich, da im Augenblick schöpferische Kräfte nicht hinzutreten, vorerst negativ: indem er Häßliches nicht aufkommen läßt. ▫

▫ Was die Straßen unserer modernen Großstadt brandmarkt, ist der gewollte Prunk; der Prunk um jeden Preis, und seine unzweckmäßige, daher widerspruchsvolle Verwendung. Leere und schwülstig überladene Formen ergeben schließlich die Fassade eines bürgerlichen Backstein-Nutzbaues. Barock und Rokoko wucherten und der Barbarismus wuchs ins Unermeßliche. Man stieß, ob man wollte oder nicht, jeden Augenblick auf abgeschmackte Häßlichkeiten. So ging es nicht weiter; der Abscheu, der täglich neu in uns aufstieg, drängte zur Tat. ▫

▫ Der Franzose verwendet seine Tradition pietätvoll und bescheiden. Er nimmt nicht nur ihre Formen und wiederholt sie in schlechtem Material, sondern er behält alles bei, auch das Material. Dessen Verwendung bringt es ganz von selbst mit sich, daß mit dem Schmuck sparsam umgegangen wird. Ein paar Formen, die die Konstruktion

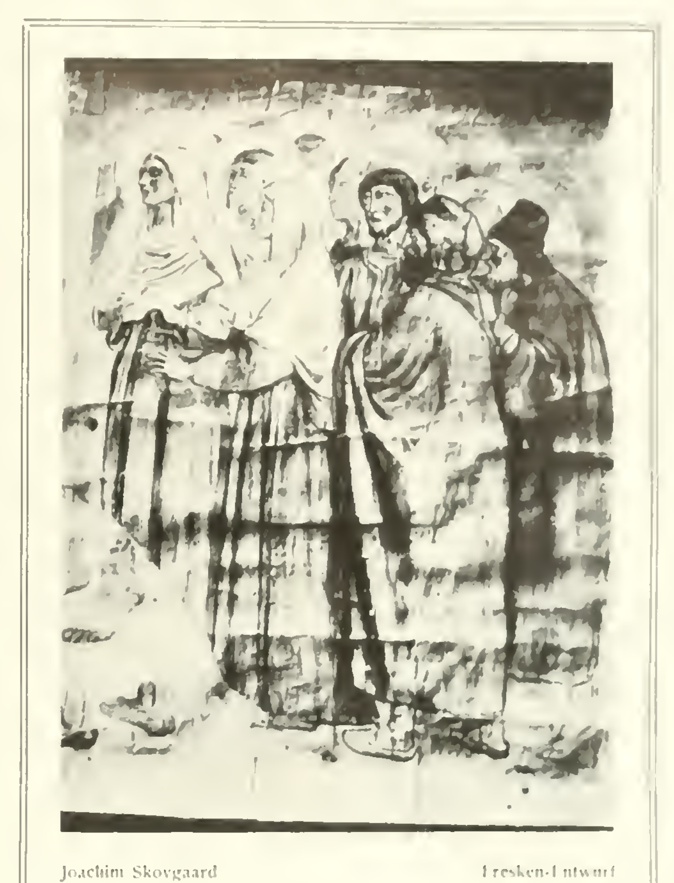
unterstützen, genügen. Mäßig vortretende Voluten, der Zahnschnitt, leichte Palmetten und Kartuschen oder zierliche Rokokoschnörkel, das ist das Rüstzeug. Man arbeitet mit eisernen Balustraden, die den Bau schmücken und gliedern. Das Resultat ist ein vornehmes und harmonisches Ganzes.

▫ Auf diesem Wege arbeitet man fort, ohne den Blick zum Nachbarn zu werfen. Man spricht heute viel von dem kosmopolitischen Zuge unserer Zeit. Unsere Verkehrsmittel überbrücken, gleichen aus. Moden wandern herüber und hinüber. Der Panamahut und der amerikanische Schuh sind gut europäisch, kein nationaler Besitz. Und doch — die Scheidewand bleibt bestehen und es gibt selbst kleine Dinge des Alltags, die unter ihr nicht wegschlüpfen und große, die über sie nicht hinwegklettern können. ▫

▫ Frankreich hat eine zu starke Eigenkultur, als daß es ohne weiteres fremde Einflüsse verarbeiten könnte. Das hat es niemals getan, immer müßte eine Verwandtschaft mit der eigenen Sensibilität vorhanden sein. ▫

▫ Was aber sollte der Franzose mit den Anregungen von Deutschland her anfangen? Die Kunst, zu der sie führten, ist seinem Wesen völlig fremd; nicht nur in ihren Ergebnissen, sondern auch in den Grundlagen zu ihrer Entstehung. ▫

▫ Den Deutschen mußte man nur am Gewissen rütteln, ihn daran erinnern, was er sich und seiner Zeit schuldig ist, ihm klipp und klar erklären, daß es so nicht weiter ginge, daß man dort den Faden verloren hätte, die Prinzipien aller gesunden Stile diese seien, folglich man nur den und den Weg einschlagen müsse, um wieder auf fruchtbaren Boden zu stoßen. Die Bewegung setzte heftig, ja emphastisch ein. War einmal die Einsicht da, so gab es auch schon Prediger des neuen Heils. Das alte durfte, mußte fallen, England gab die Anregung, und die aus alter Kunst abgeleiteten Doktrinen, vermengt mit selbstgefundenen, boten den dogmatischen Halt der neuen Lehre. Die ästhetische Schönheit war eine zusammengesetzte Größe aus Statik, Moral und Hygiene. ▫



Joachim Skovgaard — Fresken-Entwurf

▫ Der Franzose lächelt über eine derartige Verquickung von Motiven, die an sich mit Kunst nichts zu tun haben. Für ihn ist Kunst Spiel, Dekoration, nichts weiter. Er freut sich an einem Rokokostuhl, auch ohne daß er ihm die Funktion der spielenden Kräfte demonstriert, und eine Arabeske erfüllt ihren Zweck, selbst wenn sie innere Tätigkeiten, wie die des Hängens, Spannens, Fallens nicht ausdrückt. Und sollte man an den Geschmack und die Erfindungskraft der Französin deshalb nicht glauben, weil für ihre Toilette bei weitem natürlichere und nicht in erster Linie hygienische Motive bestimmend sind? ▫

▫ Für Deutschland war ein Heil, was für Frankreich verhängnisvoll hätte werden können. Der Franzose läßt sich durch Argumente des Verstandes nicht zur Produktion treiben. In diesem Falle nicht. Selbst der Gedanke an die Zukunft und ihr Urteil über seine tote unfruchtbare Epoche kommt bei ihm nicht auf, noch weniger der Wunsch, eine eigene Welt um sich entstehen zu lassen, in die er den Ausdruck seiner Persönlichkeit legt. Die historischen Stile sind einfach auch heute noch seine persönliche Äußerung, sie sind für sein Gefühl noch nicht historisch geworden. Er braucht die lieben alten Sachen nicht einmal zu kopieren, der junge Hausstand erbt sie, kann sie aber auch im Hotel Drouot oder in den zahllosen Antiquitätengeschäften kaufen. ▫

▫ Und da sind wir bei einem weiteren, und wie es uns scheint, wesentlichen Argument für unser Problem angelangt, bei der Bevölkerungsziffer Frankreichs. Wann trifft man in Paris auf einen Neubau oder wann wird ein Hausstand völlig neu einzurichten sein? Die Statistiken müßten da interessante Aufschlüsse geben. Ist es aber nicht natürlich, daß mit einem kleinen Bedarf der Wunsch nach Eigenem, Neuem viel seltener und schwächer sich aufdrängt, jener Wunsch, der schließlich die Kraft bedeutet, das Neue auch zu schaffen.

▫ Und die Zukunft? Wer wagt es zu prophezeien? Wie lange wird man so wirtschaften können? Die alten Formen sind heute schon zu Tode gehetzt und die neuen kraftlos und unfruchtbar! Es scheint, als ob im Augenblick für die höchsten und gemeinsamen Äußerungen einer Kultur nur schwache Kräfte verfügbar seien. Dasselbe empfindet man auch in der neuesten Malerei. Es kommt nur zu fragmentarischen oder aphoristischen Leistungen. Die Welt wartet vielleicht auf einen Messias, oder sollte ein Messias auf die Welt warten, die ihn durch stille Einverständnisse stützt, die relativen Größen in absolute wandelt, und ihm als Sprecher des Massenbewußtseins Unfehlbarkeit zugesteht und dadurch Größe verleiht?

———

Aus »Künstlerworte« von Karl Eugen Schmidt ▫

▫ *In Frankreich will man Neuerungen in der Kunst nicht wissen, und der Farbe steht man nicht nur gleichgültig, sondern geradezu feindlich gegenüber.* [illegible]

▫ *Hört! Niemals hat es eine künstlerische Zeit gegeben. Niemals gab es ein kunstliebendes Volk.* [illegible]

FALSCHE ARCHÄOLOGISCHE VORAUSSETZUNGEN DER »REFORM DER BÜHNE« DURCH PETER BEHRENS

Von Dr. Max Maas, München

ICH habe es mit großer Freude begrüßt, daß das Kunstgewerbeblatt in seinem Aufsatz »Peter Behrens und die Reform der Bühne« für die Neuerungen des genialen Künstlers das Wort ergreift und sie auch durch bildliche Darstellungen zu verbreiten sucht. Einerlei, ob man auf dem historischen oder dem ästhetischen Standpunkt steht, kann man im allgemeinen den Darlegungen, die Peter Behrens selbst in der Frankfurter Zeitung »Über die Kunst auf der Bühne« (1. Morgenbl. der Frankf. Ztg. vom 20 März 1910) und Ernst Schur gemäß diesem Aufsatz in dem Kunstgewerbeblatt gemacht hat, zustimmen. Aber da das Schlagwort »Reliefwirkung« eine so wichtige Rolle bei den modernen Künstlern, die sich für die Bühnenreform interessieren, spielt, und da sich Peter Behrens dafür auf die griechische Bühne beruft, so soll doch erklärt werden, daß das gewichtige Schlagwort von der Reliefwirkung nur der modernen Bühnenästhetik zu verdanken ist und daß das griechische Theater auf solche Wirkungen nicht ausging, weil es darauf nicht ausgehen konnte. ▫

▫ Eines soll übrigens auch noch hervorgehoben werden: das Bühnenbild aus Hartlebens Diogenes (Aufführung in Hagen i. W.) mit der Gastmahlsszene spricht meines Erachtens nicht für die Behrensschen Reformen. Diese haben mir theoretisch besser gefallen, als hier in der praktischen Ausführung. Die wenig tiefe Bühne eignet sich vielleicht für Aufzüge; und dafür hatten wir ein Beispiel, als vor einigen Jahren auf einer hellenistischen Proskenionsbühne (eine Rekonstruktion, die übrigens stark bestritten ist) in England die euripideische Alkestis aufgeführt worden ist. Aber für eine größere Ansammlung scheint sich die Behrenssche Herrichtung nicht so gut zu eignen; denn die untere Photographie auf S. 43 des Kunstgewerbeblattes zeigt ein Gedränge, aus dem der Einzelne kaum losgelöst werden kann.[1] ▫

▫ Um darzulegen, daß die modernen Forderer der Reliefwirkung absolut kein Recht haben, sich auf die griechische »Bühne« zu berufen, soll kurz auf die Forschungen in der Bühnenarchäologie der letzten 15 Jahre zurückgegriffen werden. ▫

▫ Neue Forschungen auf dem Gebiet der Bühnenarchäologie haben nämlich gezeigt, daß das, was z. B. Semper und auch Goethe über Reliefwirkung der antiken Bühne geschrieben haben, nicht zu Recht besteht. Denn für das fünfte Jahrhundert, die große Zeit des Aeschylus, Sophokles, Euripides und Aristophanes, haben die Doerpfeldschen Forschungen mit Sicherheit oder wenigstens mit größter Wahrscheinlichkeit nachgewiesen, daß damals das griechische Theater keine Bühne besaß, daß vielmehr vor einem Zelt oder vor einem hölzernen, später steinernen Säulenproszenium auf dem alten Tanzplatz, d. h. in der großen Orchestra, und zwar gemeinsam von Schauspielern und Chor gespielt wurde. Neuerdings hat Wilamowitz-Möllendorf in einer Berliner Akademiesitzung für drei Aeschyleische Dramen, Hiketiden, Sieben gegen Theben und Promotheus den Chor in die Höhe placiert. Was die archäologische Forschung seit den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts für die Fragen des griechischen Theaters zutage gefördert hat, das hat eine vollständige Umwälzung in den Ansichten über das griechische Theater herbeigeführt: Goethe und Semper konnten das nicht wissen, die Schöpfer des Münchener Künstlertheaters wußten es nicht und Prof. Peter Behrens hat sich vielleicht mit seinem Reliefschlagwort begnügt, ohne über die ihm vorgesagte Provenienz desselben nachzuforschen. Das antike griechische Theater, das immer für die Reliefwirkung herbeigezogen wird, kann nur mißverständlich dafür in Anspruch genommen werden. Gewiß, wir besitzen Darstellungen von Bühnenszenen im Relief. So etwas kann man auch mit einer Szene der modernen Guckkastenbühne zuwege bringen. Aber wir können nicht mit der geringsten Sicherheit behaupten, daß das griechische Theater Reliefwirkung erzielen wollte oder erzielt hat. Wenn in der Orchestra gespielt wurde, wenn Chor und Schauspieler zusammen fünf bis sechs, ja noch mehr Meter von einem Hintergrund entfernt spielten, der mit Holzsäulen, später mit Steinsäulen geschmückt war, deren Zwischenräume entweder offen waren oder mit Dekorationstafeln (Pinakes) gefüllt: so war eine Reliefwirkung unmöglich. Und wenn im vierten Jahrhundert, also in der Zeit, da die uns nur in der Bearbeitung von



Kgl. Porzellan-Manufaktur Kopenhagen. Gruppe von G. Hennig

▫ 1) Anmerkung der Schriftleitung: Hierzu ist zu bemerken, daß es sich nur um die Bühne des kleinen Sommertheaters in Hagen handelte, die durch Vermittelung des Herrn Karl Ernst Osthaus zu diesem mehr theoretischen Versuch hergerichtet wurde. Die Aufführung desselben Stückes auf Reinhardts Bühne in diesem Winter wird eigentlich erst kritischen Maßstäben dargeboten werden. ▫

Terenz und Plautus erhaltenen Komödien oder die uns nur fragmentarisch bekannten Menanderstücke gespielt wurden, auch vielleicht — diese Möglichkeit dürfen wir nicht ausschließen — auf einer wenig tiefen Bühne — auf einer solchen Bühne wurde die oben erwähnte Alkestis in England gespielt — die Handlung vor sich ging, so schloß ihr Hintergrund an und für sich schon eine Reliefwirkung aus; denn der Hintergrund war mit Ganz- und Halbsäulen, Pilastern und Türen mit reichem Schmuck dekoriert. Wenn auf einer solchen Eventualbühne des vierten Jahrhunderts wirklich gespielt wurde und darauf eine Reliefwirkung hätte erzielt werden sollen, hätte sich der Schauspieler stets eine plastisch *nicht* geschmückte Stelle des Hintergrundes aussuchen müssen, um davor stehend oder sich davor bewegend die Reliefwirkung zu erzielen. Man sehe nur die Dekorationen des pompejanischen dritten und vierten Stiles an, die Puchstein als von der Bühnenarchitektur Spätgriechenlands beeinflußt nachgewiesen hat, oder man betrachte die sogenannten Sidamara-Sarkophage, in denen Strzygowski eine Nachwirkung der Bühnenarchitektur erblickt hat (Journal of Hellenic Studies, 1907)! Um hier mit den Reliefs des Sarkophags Reliefwirkung zu erzielen, ist die dargestellte Person mit der größten Vorsicht immer zwischen Säulen oder Portalumrahmungen hineingestellt. Hat der leidenschaftliche griechische Schauspieler während des Spieles überhaupt imstande sein können, sich unter der Architektur des Spielhintergrundes eine solche flache Stelle auszusuchen, von der er Reliefwirkung erzielen konnte? Denn darüber werden wir doch wohl einig sein, daß Reliefwirkung einen möglichst glatten, nicht mit plastischen Säulen, Pilastern, Vorsprüngen geschmückten Hintergrund bedingt. ▫

▫ Nun hat man auch früher die Ansicht vertreten, daß die Bewegungen des antiken Schauspielers infolge des Kothurns, des hohen Stelzenschuhes, besonders gravitätisch und ruhig statuarisch gewesen sein mußten, was natürlich zur Erlangung einer Reliefwirkung beigetragen hätte, falls diese nicht durch den Hintergrund überhaupt ausgeschlossen war. Aber nach den interessanten Untersuchungen des amerikanischen Archäologen Kendall Smith (Harvard studies in classical Philology XVI) und von Alfred Körte (»Der Kothurn im fünften Jahrhundert«, Baseler Festschrift zur Philologenversammlung 1907) können wir mit Gewißheit behaupten, daß es im fünften Jahrhundert den Kothurn und die dadurch bedingte Erhöhung des Schauspielers nicht gegeben hat. Der hohe Schuh ist wohl erst in der spätalexandrinischen Zeit zur Verwendung gekommen. Wenn nun der Schauspieler des Aeschylus, Sophokles und Euripides infolge einer normalen Fußbekleidung nicht gehindert war, auf seinem Spielplatz in der großen Orchestra oder ihrem für die Schauspieler abgegrenzten Teile heftige Bewegungen zu machen und so frei hin- und herzulaufen, wie unsere modernen Schauspieler es tun, so ist eine Reliefwirkung, für die wir ruhige und gemessene Bewegung als Vorbedingung ansehen, unmöglich gemacht. ▫

▫ Reliefwirkung ist gut: aber man möge sich dafür nicht auf die griechische »Bühne« berufen, die vielleicht nie in unserem Sinne bestanden hat. ▫



Ida Hansen [illegible]

[illegible]

Aus: Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst von Theodor Lipps

▫ . . . *Dennoch besteht die natürliche Forderung der Flächenhaftigkeit für alle dekorative Malerei. Aber diese Forderung hat einen anderen Sinn und einen anderen Rechtsgrund. Dekorativ sind die klaren Linien und die Farben, und undekorativ ist die verfließende Linie, der Übergang von Licht in Schatten, das Auftauchen der Farbe durch die Modellierung. Undekorativ ist die Luft, die Atmosphäre, die Ferne; undekorativ ist die [illegible], sofern sie durch Luft, Atmosphäre, Ferne und Unbestimmtheit der Form und Farbe, durch das Zurücktreten derselben für das Auge, wirkt. Darum ist nicht die Flächenhaftigkeit an sich, wohl aber eine [illegible] Nähe gefordert, welche für die klare Bestimmtheit der Formen und Farben die Voraussetzung bildet.*

BÜSTE UND GRABDENKMAL

(EIN KAPITEL DER RENAISSANCE)

Von Robert Breuer

DEM Selbstbewußtsein der Renaissance genügte es nicht, das menschliche Antlitz zu einem der würdigsten Gegenstände der künstlerischen Darstellung erhoben zu haben; in noch umfassenderem Maße sollte die Kunst zur Verherrlichung des Menschen dienen. Der Plastik gesellt sich als großer Rahmen die Architektur. — Man war sich seines Wertes wohl bewußt und erhob Anspruch auf Unvergänglichkeit; von der Gegenwart wollte man gefürchtet, von den Enkeln bewundert und verehrt werden. Der Wille der Gewalthaber begehrte einen Kultus der Persönlichkeit, auch über den Tod hinaus. Der Büste gesellte sich das Grabdenkmal. — Die Büste, wie man sie auf den Kamin, die Truhe, den Fenstersturz, ein Gesims stellte, war ihrer Kunstform nach eine Verschmelzung von Naturalismus und dekorativem Empfinden; das Grabdenkmal verlangte nach einem intimen Zusammenwirken von Plastik und Architektur. Die jeweilig doppelte Tendenz des einzelnen Werkes bedingte die Mäßigung der beiden gestaltenden Faktoren, jene edle Selbstbeschränkung im Interesse der gemeinsamen Aufgabe; ein Charakteristikum der Renaissance. — Bei den meisten Büsten der frühen Renaissance läßt sich für die vom Hals an abwärts gelegenen Partien ein zunehmendes Nachlassen des Naturalismus feststellen. Ein intensives Streben nach großer Form behandelt den Oberkörper nach einem, wenn auch nicht starren, so doch in gewissem Sinne konstanten Schema; gegenüber der Lebendigkeit des Kopfes bekommt der Rumpf etwas von der Stabilität eine Sockels, gegenüber der feinen Durcharbeitung der Gesichtszüge etwas vom Torso. Die den Kopf tragenden Teile sind gleichgültiger, sie müssen sich daher eine Unterordnung gefallen lassen: eine Kutte wird in starr nebeneinander laufenden Falten gegeben, ein Pelzrock als ungegliederte Fläche, besonders die Frauengewänder glatt, anliegend, kein Faltenrausch, kein Bewegungsmotiv. Diese Stabilität gestattete die unbeschränkte Anwendung der Polychromie (durch Farbe und Politur), sie ließ es zu, daß die Kleidung auch reicher gegeben wurde, daß durch diskrete Ziselierung die Säume und Borten, die Blumen des Damastes (gleichfalls polychrom) ausgeführt wurden. — Die lebenswahre Porträttreue, die unmittelbare Frische dieser Büsten ist überaus reizvoll. Da haben wir das fettgepolsterte Gesicht eines Mönches, mit rundlichem, kahlem, »gesalbtem« Schädel. Dort ein durchfurchtes Greisenantlitz. Hier Lorenzo Magnifico, welch ungeheurer Kopf: die platte Nase, die vorgewölbte Unterlippe, die brutalen Kiefer, die harte, breite Stirn; in zwei straff gesträhnten Massen fällt das Haar, wodurch — hierzu hilft auch der herunterhängende Klunker der Mütze — die Wucht dieses großformatigen Hauptes noch gesteigert wird. Oder Piero de Cosimo von Mino da Fiesole (Florenz): ein energisches, scharf geschnittenes, unwirsches und [illegible] Gesicht, hervorspringende, gerade Nase, von der Wurzel aufsteigend zwei Stirnfurchen, zusammengepreßte Lippen, von Mund und Nase abwärts Falten, ein schroffes Kinn, Ansatz zum Kehlsack, kräftiger Nacken. Nicht minder gut und überzeugend ist desselben Meisters Büste des Niccolo Strozzi (Berlin), ihr ebenbürtig die des Filippo Strozzi von Benedetto da Majano (Berlin). Schließlich sei noch an die Marmorbüste der Marietta Strozzi von Desiderio da Settignano (Florenz) erinnert; eine Florentinerin von feiner Demut. ▫

* * *

▫ Die Grabdenkmäler waren nach Form und Farbe stets auf den Raum hin angelegt, der sie beherbergte; sie waren immer mehr und mehr in diesen Raum hineingewachsen, bis sie schließlich ein Teil dieses Raumes selbst wurden. Anfangs waren die Grabplatten und Sarkophage willkürlich im Gotteshaus verteilt, der zufälligen Zweckmäßigkeit nach, nicht nach den Bedingungen des Raumes. Das in die Wand hineingesenkte Denkmal wies notwendig auf seine Nebenfunktion als architektonische Gliederung. Das Nischengrab bildete einen Raum im Raum; in dem Maße, wie es an Tiefe und dekorativen Ausdrucksformen zunahm, wuchs seine Bedeutung für den Charakter der umgebenden Gesamtarchitektur. Das letzte Stadium der Entwicklung bildet die Grabkapelle. — »Das italienische Grab ist die Versteinerung des Katafalkes; deshalb genügt nicht der Sarkophag, er trägt auf dem Deckel die sichtbar ruhende Gestalt des hier Bestatteten« (Schubring). Das gleiche psychologische Moment, das die Ägypter zur Präparierung der Mumien antrieb, die Griechen und Römer die Stelen schaffen ließ, forderte die plastische Nachbildung des Verstorbenen: es galt, über das Verschwinden des Toten hinwegzutäuschen, seine stete Gegenwart zu illusionieren, ihm dauernden Ruhm, womöglich eine Art Kultus zu schaffen. Dazu half am entschiedensten die Nachbildung der Gesamtfigur, doch genügte auch die Büste. — Ein sehr schönes Beispiel dieser letzten Art ist des Minos Denkmal für den Bischof Salutati, im Dome von Fiesole. Von diesem Grabmal geht ein stiller, heiliger Friede aus, der ohne Hilfe irgendwelcher Symbolismen, nur durch die ruhige architektonische Gleichung gewirkt wird. Hier ist keine laute Linie, kein scharfer Kontrast, kein Hervortönen einer Einzelheit — aber auch keine charakterlose Verwischung. Es ist alles wohl erwogen, nichts zu viel, aber auch nichts zu wenig; die asketische Selbstbeschränkung des Ganzen geschieht nicht auf Konto eines einzelnen Teiles, alle Glieder partizipieren an der edlen Simplizität. Es ist alles notwendig, alles hat eine funktionelle Bedeutung, einen tektonischen oder aufteilenden Wert. Die Rechnung ist deutlich, aber nicht aufdringlich, sie ist so wahr und in sich selbst begründet, daß das Ganze wie ein Organismus wirkt, lebendig. Man hat vor dieser



SILBERNE VASE UND DOSE — ENTWURF UND AUSFÜHRUNG VON GEORG JENSEN



SILBERNER SCHMUCK MIT FARBIGEN STEINEN — ENTWURF UND AUSFÜHRUNG VON GEORG JENSEN

feinnervigen Architektur das gleiche Wohlgefühl wie beim Betrachten eines schönen herben Jünglingsleibes. — Zwei Einzelheiten: die Mitra des Bischofs schneidet in die Muschelfüllung hinein. Eine Muschel wirkt stets als Bewegung, Auflockerung — die präzisen, geraden Linien der Kegelspitze (der Bischofsmütze) schaffen sofort wieder Ruhe, Stabilität. Man beachte die zurückhaltende Dekorierung auf den Flächen der Pilaster, keine Selbständigkeit beanspruchend, nur ein wenig anmutig belebend. — Die gleiche künstlerische Vollkommenheit zeigt Minos Nischengrab des Conte Ugo in Florenz. Auch hier wieder empfindet man deutlich das Gleichgewicht der Teile, bei klarer Sonderung und Selbständigkeit der einzelnen Glieder; auch hier wiederum muß man von einem Organismus sprechen, von architektonischen Gelenken und Funktionen. Alles ist übersichtlich: die Stufen, der Sockel, der Pilaster, die Hauptnische, die Nebennischen, das deckende Gebälk, der zusammenschließende Rundbogen, die zentral angebrachte Horizontale des Toten gegen die Vertikale der Pilaster und gegen den Bogen. Diese strenge Harmonie, die man fast zahlenmäßig empfindet, die eine ungeheure Ruhe und Sicherheit auslöst, wird durch diskreten Schmuck begleitet, betont, heiter gestimmt. Die große Kunst der Komposition kommt uns erst ganz zum Bewußtsein, wenn wir uns von der Fülle des untergebrachten Schmuckwerkes überzeugt haben. Da sind Kannelüren, Muscheln, die Nischen mit ihren Schatten, Medaillons; die Rückwand ist durch Marmorinkrustation aufgeteilt, die Sockelfläche durch Relief belebt. Auch die Nebenfiguren in den Nischen fügen sich der Rechnung völlig ein, springen weder heraus, noch werden sie gequetscht. Man empfindet sie nicht als »Verzierung«, sondern durchaus als architektonischen Bestandteil, als Glied, als Notwendigkeit; dennoch (im Gegensatz zur Gotik): als selbstständige Monumentalwerke. ▫

* * *

▫ Je näher wir der Hochrenaissance kommen, desto reicher wird der Formenschatz, den die Künstler verwalten und regieren. Wo früher nur wenige prägnante Instrumente zusammenspielten, rauscht jetzt ein glänzendes Orchester — aber die strenge Leitung, die zweckmäßige und bewußte Ausnutzung der Mittel, bleibt die gleiche. Freilich, zuweilen wird aus dem größeren Reichtum bombastische Überladung und protzenhaftes Zeigen des »Könnens«. — Entwicklungsgeschichtlich gewinnt jetzt Rom ständig zunehmenden Einfluß auf die Kunstübung des gesamten Italien[1]). Rom mit seiner lauten, repräsentativen Kunst, Rom mit der Monumentalität der Titanen, des Bramante, des Michelangelo. — Die Bronzebüsten dieser Zeit sind von einer wundervollen technischen Vollkommenheit. Die Willensenergie, die feinsten seelischen Regungen dieser prachtvollen Menschen werden in großformigen Physiognomien vor uns aufgerollt[1]); die Kleidung bekommt kostbaren Schmuck, sie wird mit virtuosen Ziselierungen (oft allzu reichlich) bedeckt (Benvenuto Cellini). Die unterschiedliche Behandlung von Kopf und Oberkörper schwindet mehr und mehr, beide Teile werden mit gleichem Schwung, gleicher Verve behandelt; der Rumpf tritt aus seiner Zurückhaltung (als Träger des wichtigeren Kopfes) heraus, er ist nicht mehr Sockel, sondern ein gleichberechtigter Faktor. Der Faltenwurf der Kleider wird bewegter, pompöser. Für das Marmor- und Stukkowerk mußte die Polychromie aufgegeben werden, die Farbe wurde von dem Schatten verschlungen, von dem Schatten, der sich zwischen den wogenden Massen lagert. Auch der Reichtum an schwellenden Einzelformen verbot die Farbigkeit, die nur bei plastischer Simplizität (wie in der Frührenaissance) oder strenger Stilistik (wie in Griechenland) optisch erträglich und technisch möglich ist. Für die Plastik gilt sehr nachdrücklich der Gegensatz von farbig und malerisch. Die Plastik des Cinquecento und noch mehr die des Barock ist malerisch, darum bevorzugt sie die Bronze, dies schmiegsame, weich zu faltende, aus der Tiefe spiegelnde Material. Ein sehr schönes Beispiel dieser gereiften Büstenform ist der Berliner Gregor XIII.; in der den Geist ausprägenden Großformatigkeit des Hauptes, in dem malerischen Reichtum des die mächtigen Schultern umfassenden Pluviale offenbart sich eine michelangeleske Art des Sehens, eine selbstgewisse technische Vollkommenheit[2]). ▫

* * *

1) Wie mächtig der Einfluß Roms auf jeden war, der in den Bann der ewigen Stadt kam (man denke an Luther), zeigt das Beispiel Fra Angelicos. Wir lieben ihn als einen wunderfeinen Minnesänger himmlischer Glorie, als einen zarten Dichter und Liebhaber schimmernder Farben und sanften Goldes. Wenn wir nun aber die Stephanusfresken sehen, die er für die vatikanische Kapelle Nikolaus' V. gemalt hat, so glauben wir unsern Augen nicht zu trauen: trotz alles Tastens eine pathetische Monumentalität — das war Roms Geschoß. —

1) Von einem großen Teil der Bildwerke der Hochrenaissance gilt freilich mit vollem Recht, was Bode sagt: »Sie leiden vielfach an nüchterner Einförmigkeit, gesuchter Ziererei und leerer Empfindungslosigkeit, die sich doppelt fühlbar machen durch den kolossalen Maßstab.«

2) Um eine Vorstellung von der Höhe dieser Vollkommenheit zu erlangen und zugleich von dem Tempo, mit dem die technische Entwicklung vor sich ging, vergleiche man mit den cinquecentistischen Güssen die des Quattrocento. In Berlin etwa mit dem Gregor XIII., den Kopf Ludovicos III. von Donatello, oder den Knabenkopf von Rossellino. Man beachte besonders: die Schläfen, das Ohr, die Backenknochen, die Mundwinkel, die Behandlung des Haares; die Masse der Bronze, deren Farbe, die Gußart. Für jeden einzelnen dieser Faktoren ist der ungeheure Fortschritt sofort deutlich. — Die köstlichsten Blüten dieser edlen Kunst bietet die Kleinplastik. Welch erlesener, welch göttlicher Genuß ist es, diese feingliederigen Figürchen in der Hand zu drehen und mit den Fingern zu liebkosen. — Die Berliner Sammlung ist besonders reich an Leckerbissen: welche sprühende Lebendigkeit, welche kristallenen, dünnen Güsse, welche flüsternde Sinnlichkeit. Die Ziegen des Riccio . . . und wir glauben, mit Makart die Renaissance wiedergewonnen zu haben! Und der Hirschkäfer und der Taschenkrebs und der bockende Neger . . .



Silbernes Besteck, Entwurf von Th. Bindesböll, ausgeführt von Holger Kyster. — Schildpattkamm, Entw. u. Ausf. von Georg J[illegible]n[illegible]en



Silberne Brosche u. Serviettenring v. Ewald Nielsen. — Rechts u. unten: Silberne Gürtelschließen, Entw. u. Ausf. v. [illegible] en



Für das Grabdenkmal der Hochrenaissance ist der typische Repräsentant Andrea Sansovino, ein Schüler des prachtliebenden Pollajulo. Denken wir jetzt an das Werk des Mino zurück, so dünkt es uns ein anmutiges Stück Jugend; Andrea Sansovino aber ist der ausgereifte, formvollendete, klassische Sinfoniker, der aus der Fülle schöpft, dessen Reichtum keine Grenzen kennt, der unter Pauken und Fanfaren mit dem Material majestätisch schaltet. Die Pracht und die Kraft am Grabdenkmal des Johannes Michaele und seines Sekretärs Antonio d'Orso (Rom) ist geradezu ungeheuerlich und überhaupt nur erträglich, weil allem ein bis in das kleinste durchrechnetes Skelett zugrunde liegt, weil eine eiserne architektonische Logik jedem Teil seinen Platz gewiesen hat. Wehe! wenn auch nur eine Einzelheit herausgenommen würde; wehe! wenn die Einzelheiten blieben und die Rechnung, das Skelett, die Logik verloren gingen. Es kommt viel weniger darauf an, all die Pracht und den schier unerschöpflichen Reichtum zu sehen, als vielmehr die Beziehungen der einzelnen Formen als architektonische Werte zu anderen, als Funktionen zum Ganzen. Eins ist gewiß: einen einzigen Schritt weiter und alles fliegt auseinander. — Auf das Grabmal des Ascanio Sforza (Rom) sind zwei laufende Engel gestellt; mit einer großen Bewegung, Fackeln tragend, kommen sie herbei, die Gewänder fliegen, die Formen treten üppig heraus. Das Bewegte, Ausschwingende, Wogende ist ein charakteristisches Stilkriterium. Sogar die Figur des Toten ist davon ergriffen worden. Der Bischof liegt nicht als ein Gestorbener in ruhiger Horizontale, er schlummert, halb auf die Seite gedreht, den Oberkörper ein wenig gehoben, den Kopf auf die Hand gestützt, die Beine übereinander geschlagen, wie träumend, wie ein gastmahlender Römer, den der Wein übermannt. Für unser Empfinden und ganz gewiß auch für den klassischen Stil der Renaissance, für den Stil einer mit selbständigen figürlichen Gliedern rechnenden Architektur, bedeutet diese Bewegung der Körper (sowohl der Engel, wie des Bischofs) eine Verwirrung, ein Zerstören der Einheit[1]).

Die Formen werden immer üppiger, bewegter, dramatisch, schreiend. Dem Material wird Gewalt angetan, der Marmor scheint Wachs geworden[2]). Die Technik ist so glänzend ausgebildet, daß sie vor keiner Schwierigkeit zurückschreckt; sie wird aus einem dienenden Faktor zu einer die Darstellung beherrschenden Selbstherrlichkeit. An die Stelle der strengen Rechnung tritt Virtuosität, aus der festgegliederten Tektonik der logischen Harmonie wird pathetischer Schwung und schließlich Getaumel. Ein Beispiel derartiger Auflösung ist das einem Nachfolger des Andrea Sansovino zugeschriebene Hochrelief »Der Sturz des Phaeton« im Berliner Museum. Ein wildes Durcheinander, ein völliges Verkennen der plastischen Möglichkeiten: der abstürzende Wagen mit den realistisch ausgearbeiteten Rädern, das Knäuel der Pferde, dazwischen kopfabwärts der Körper des Phaeton, unten die dicht beblätterte Krone eines Baumes. Die Form des Reliefs ist zersprengt, der Zusammenhang mit der Hintergrundplatte wird nur an wenigen Stellen gewahrt, wie locker aneinandergeklebt wirken die Objekte, keineswegs als ein sich als Relief darstellender Organismus. Statt eines edlen Rhythmus empfinden wir das Tosen eines Strudels. Unwillkürlich gedenken wir der Gigantomachie von Pergamon oder römischer Sarkophage. Hier wie dort ist der Barock ein Auflösungsprozeß. Das sei festgehalten. Gewiß, dieser Auflösungsprozeß des 17. Jahrhunderts ist (wie auch der in Pergamon) ein äußerst glanzvoller, die Geschichte wertet ihn als einen eigenen Stil, als einen Stil der robusten Gesundheit und des schwelgenden Reichtums. Aber trotz alledem: die Kunst ist im Niedergang, weil, wenn das Skelett verkümmert, auch der statiöseste Körper schließlich zusammenbrechen muß.

1) Man könnte versuchen, diese »schlafenden« Toten, die sich vielfach finden, zu verteidigen: die Nebenfiguren zeigten mehr Leben als früher, die starre Horizontale wäre als ein zu scharfer Kontrast empfunden worden — dies gälte besonders für die Doppelgräber, auch hätten hier zwei horizontal liegende Körper parallel übereinander, zwischen den Architekturlinien, langweilig gewirkt; einer dieser Körper hätte als Bewegung schaffendes Mittel benutzt werden müssen. Von dem horizontal liegenden Toten war größtenteils nur das Profil wahrnehmbar, warum sollte ein Teil der schwierigsten Arbeit dauernd verdeckt bleiben. —

2) Etwa bei Bernini und Maratti.

ROBERT BREUER.

Der Wind, der von den Gräbern der Alten herweht, kommt mit Wohlgerüchen über einen Rosenhügel. Die Grabmäler sind herzlich und rührend und stellen immer das Leben her. Da ist ein Mann, der neben seiner Frau aus einer Nische wie zu einem Fenster heraussieht. Da stehen Vater und Mutter, den Sohn in der Mitte, einander mit unaussprechlicher Natürlichkeit anblickend. Hier reicht ein Paar sich die Hände. Hier scheint ein Vater, auf einem Sofa ruhend, von der Familie unterhalten zu werden. Hier ist ein geharnischter Mann auf den Knien, der eine fröhliche Auferstehung erwartet. Der Künstler hat mit mehr oder weniger Geschick uns die einfache Gegenwart der Menschen hingestellt, ihre Existenz dadurch fortgesetzt und bleibend gemacht. Sie falten nicht die Hände, schauen nicht in den Himmel, sondern sie sind hienieden, was sie waren und was sie sind. Sie stehen beisammen, nehmen Anteil aneinander, lieben sich, und das ist in den Steinen, sogar mit einer gewissen Handwerksunfähigkeit, allerliebst ausgedrückt.

Goethe.



Ernst Neumann — Riviera

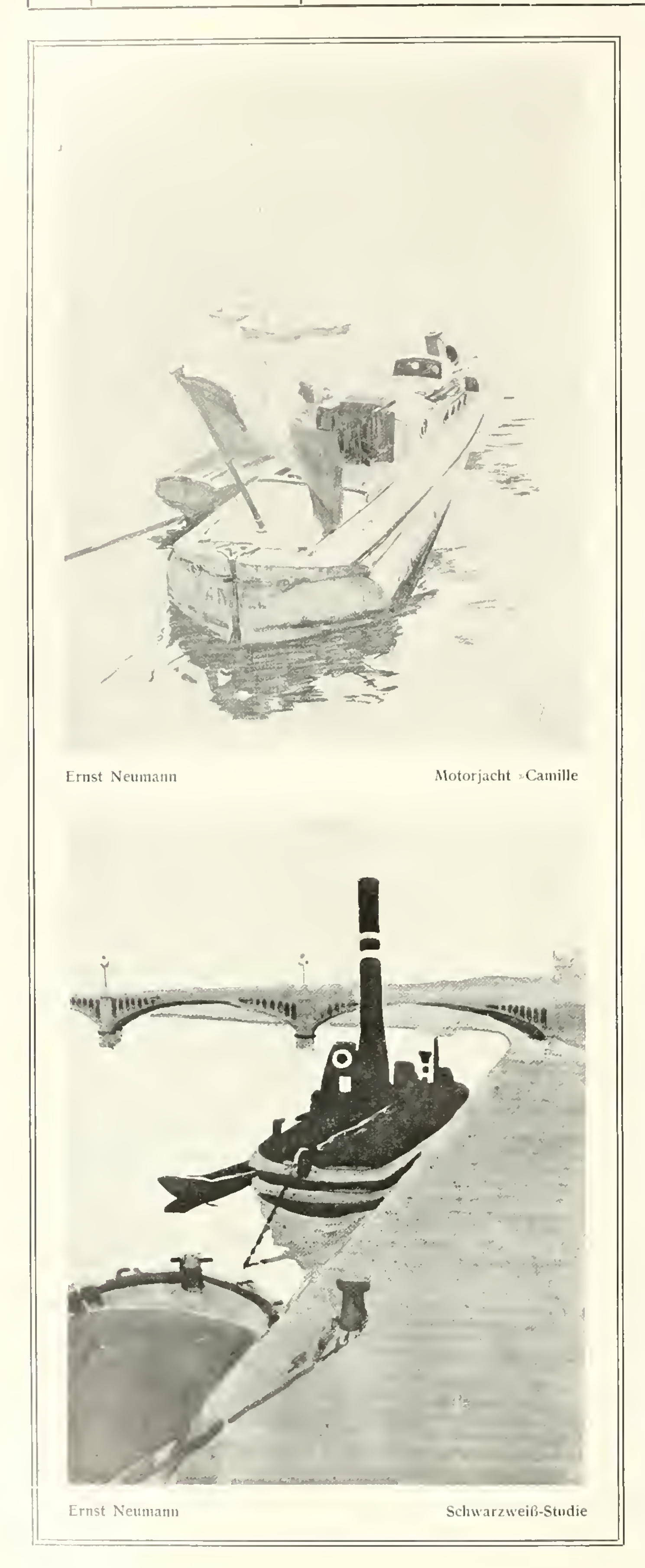
ERNST NEUMANN UND SEINE SCHULE

BERLIN huldigt bekanntlich dem »Amerikanismus«. In dieser Stadt mit ihrem ungeheueren Durcheinander von Geschäft, Sensation, kultureller Prätension und verblüffender Kulturlosigkeit geht es zu, wie in einem Variété. Es »arbeitet« immer jemand vor dem Publikum. Wer eben an der Reihe ist, der konzentriert mit einer gewissen Selbstironie seine ganze Kraft auf die wenigen Handgriffe, die ihm in der kurzen Spanne Zeit öffentlicher Aufmerksamkeit möglich sind; weiß er doch, daß das Publikum schon wieder auf die nächste Sensation wartet, bevor noch die erste vorbei ist. Dann setzt für einen Moment die Musik (das heißt die Reklame) aus, und dann kommt der große Haupttrick. Zu kurz für den Ausführenden, zu lang doch für die Zuschauer, die schon wieder andersartigen Ereignissen entgegeneilen, im Laufschritt die noch feuchten Zeitungsblätter erhaschend, die über den Wert des eben Gesehenen berichten. Wohl demjenigen, dessen »Arbeit« den Kritikern, die hier von einem Begeisterungsrausch in den anderen taumeln sollten, Stoff zur Prägung eines eindrucksvollen Schlagwortes, eines Signets bot. Dies wird dann wie ein Warenzeichen in die öffentliche Meinung eingetragen und dem Glücklichen angeheftet. Mag er dann sehen, wie viel Kapital er daraus schlagen kann. Vorwärts, Tempo, weiter! Lasse er sich's aber nicht einfallen, mit etwas Neuem, Andersartigen zu kommen, das sich nicht mit dem verliehenen Schlagwort registrieren ließe. Er wäre sofort erledigt, denn er hätte den unverzeihlichen Fehler begangen, in die Warenzeichenregistratur des Großstadtgehirns Unordnung zu bringen. Er fliegt mitsamt seiner angehefteten, und nie und durch nichts korrigierbaren »Marke« blitzartig in die Versenkung, verlacht von seinen Mitbewerbern, die »bescheidener« ihr Schäfchen zu scheren verstehen. Er hat vom »Amerikanismus«, oder besser von dem, was man in Berlin dafür ansieht, wenig begriffen; denn, wer einmal mit Handschuhknöpfen oder Schweineschmalz Erfolg hatte, der produziere Handschuhknöpfe und Schweineschmalz bis an sein seliges Ende, oder — sein Ende wird ein unseliges sein. ▫

▫ Das ist für einen echten, lebenswarmen Künstler ein sehr schlimmes, die Kraft aussaugendes, vergiftendes Milieu, das sich leider schon längst über die Provinz auszubreiten beginnt. (Nur ein Kitscher vermag munter in ihm herumzuplätschern, vergnügt alljährlich zwei Dutzend derselben, einmal »in Aufnahme gekommenen« »Mondscheinnächte am Chiemsee« oder »Holländische Fischerbarken« auf den Kunstmarkt fahrend.) Wie unendlich schwer mag es aber demjenigen werden, sich zu behaupten, der, sich als Künstlerpersönlichkeit fühlend, gar in den Dienst dieser nach Sensationen hastenden, turbulenten Öffentlichkeit tritt!

▫ *Ernst Neumann* ist ein tüchtiger Künstler, mit einem stark impulsiven Innenleben begabt, und deshalb besonders der Gefahr ausgesetzt, in diesem nüchtern klappernden Berliner Kunstgetriebe auf einen toten Punkt zu geraten. Sein guter Stern führte ihn erst




Ernst Neumann — Motorjacht »Camille«

Ernst Neumann — Schwarzweiß-Studie

im sicheren Mannesalter nach Berlin, nachdem er seine Art in stilleren Gegenden ausreifen lassen und meistern lernen konnte. »Produzieren« mußte auch er sich in Berlin, anders gehts hier einmal nicht, und er tat es als »Plakat-« und »Reklamekünstler«. So war es seine »Form«, die sich uns einzuprägen hatte, und sie war in ihrer Art so durchgebildet und vollendet, daß ihr ein Erfolg beschieden wurde. Man akzeptierte sie, allerdings nur nach äußerlichen Merkmalen urteilend, als »amerikanische Reklame«, die dem amerikanisierten Berliner sehr willkommen war, und die dieser, als vermeintlich seiner endlich errungenen Wesensart kongenial, sich hocherfreut zulegte. Man sah und sieht in Ernst Neumanns Plakatkunst aber noch nicht viel mehr als den geschickten Import erprobter, grotesker, amerikanischer Reklameeinfälle und -tricks. Aber das genügt uns Berlinern ja vollauf: der eine hat »den englischen Baustil in Deutschland eingeführt« (Bums: Stempel: erledigt), der andere hat »der Weltstadt Berlin die amerikanische Reklame gebracht«. (Bums: Stempel: erledigt.) Daß Ernst Neumann den Bewohnern des Landes der unbegrenzten Möglichkeiten aber nicht nur äußerliche Mache abgeguckt hat, sondern ihnen wirklich innerlich wesensverwandt ist, indem er sich *hinter seine Arbeit stellen,* sie mit heißer, persönlicher Lebenskraft erfüllen und durchdringen kann, davon verstehen bis jetzt noch wenige etwas. ▫

▫ Im Gegensatz zu unseren geschmackvoll die Fläche füllenden kunstgewerblichen Plakatkünstlern sind Ernst Neumanns Plakate *architektonisch.* Sie sind Raumkunst, als Raumkunst empfunden und so auf die Fläche gebracht, halten sich aber auf der anderen Seite in bester Weise fern von der mühsam geometrisch errechneten Raumkonstruktion unserer Staffeleimaler. ▫

▫ Der malerische Impressionismus, der mit Schnelligkeit das Wesentliche aus der Naturerscheinung heraushebt und wiedergibt, der zu zeigen versucht, wie die Dinge in Bewegung erscheinen, konnte nicht umhin, zunächst ohne eine auf *besondere* Zwecke hinzielende Absicht, die Umgebung der Dinge und ihre wechselseitigen Beziehungen zu diesen mit darzustellen. So wurde die impressionistische Studie notwendig eine Raumschöpfung aus Licht und Farbe. Das wissenschaftliche Studium des Zustandekommens dieses räumlichen Eindrucks ergab dann die *Methode, die Dinge bewußt in den Raum zu denken* und ihnen den Eindruck der Bewegung und des Lebens zu verleihen. Je stärker und fesselnder dieser Eindruck sein sollte, und dies ist ja die erste Forderung eines Plakatkünstlers, um so mehr mußten die künstlerischen Mittel, nämlich Farbe und Linie, verstärkt werden. Eine Verstärkung künstlerischer Mittel bedeutet aber, besonders in der Plakat-

kunst eine Vereinfachung. Solche Vereinfachung ist Ernst Neumanns Stärke.

Wir haben es vorgezogen, hier nicht einige der vielen bekannten fertigen Plakate Ernst Neumanns abzubilden, sondern wollten lieber die Leser an den Naturstudien des Künstlers erkennen lassen, wie er seine Eindrücke sammelt und verarbeitet. (Ernst Neumann erzählt glaubhaft von einem »panischen Schrecken«, den er bei einem plötzlichen, räumlichen Erlebnis vor der Natur empfindet.) — Das einzige hier auf S. 97 abgebildete, für einen bestimmten Zweck geschaffene Reklameplakat zeigt die Art Neumanns, auch auf »kaltem Wege« räumliche Wirkung zu erstreben. Er stellt naturalistisch in den Vordergrund zwei weiße Büchsen des zu annoncierenden Öls, verteilt andere, nur fleckig und flächig angedeuteten Büchsen bis tief in den Raum und läßt in farbenprächtigen Gewändern eine spanische Tänzerin zwischen ihnen hindurchschreiten. Die Schrift »Vacuum Oil« hält selbständig den Vordergrund. Auf anderen Plakaten, besonders auf denen für die Automobil- und Beleuchtungsindustrie, sind die zu empfehlenden Objekte in Bewegung dargestellt, räumlich inmitten der entsprechenden, markant angedeuteten Umgebung. In einer Gasreklame sind zwei Beleuchtungskörper in schwarzweißer Zeichnung so geschickt gegeben, daß ihre Strahlen aus dem Raum herausstrahlen und den Beschauer wirklich blenden.

Seine Art der Naturerfassung und seine Methode, räumlich zu sehen, zu empfinden, ja, zu denken, überträgt Ernst Neumann sehr erfolgreich auf seine Schüler. Er ist seit jeher ein guter Lehrer gewesen; sein Vermögen, jeden Eindruck, jedes Ziel auf eine klare, leicht begreifbare Formel zu bringen, wird unterstützt durch seine anregende, suggestive Persönlichkeit.

FRITZ HELLWAG.

Aus dem Plakatspiegel von Ernst Growald-Berlin

Jedes Plakat muß etwas Sensationelles besitzen. — Die Sensation darf nicht Selbstzweck sein, sonst macht das Plakat für die Sensation Reklame, aber nicht für den betreffenden Gegenstand. — Die Sensation darf vom Gegenstand nicht ablenken, sondern soll auf ihn hinweisen. — Von einem guten Plakat muß eine suggestive Wirkung ausgehen. — Die Suggestion des Plakates muß dahin wirken, daß der angezeigte Gegenstand ein feststehender Begriff wird. — Die Wirkung eines Plakates tritt nicht dadurch ein, daß der Beschauer einen Willen entwickelt, das betreffende Plakat anzusehen, sondern das Plakat wirkt gegen den Willen des Beschauers, ja meistens, ohne daß er sich dessen bewußt wird. — Ein gutes Plakat soll nicht nur im ersten Moment wirken, sondern auch einen derartigen Eindruck hinterlassen, daß der Beschauer leicht und immer wieder daran erinnert wird.









Ernst Neumann Porträts

SPRECHSAAL FÜR DIE LESER

□ In Ihrem Sprechsaal, Heft 4 des Jahrganges, wurde die Frage gestellt: □

»Wer den handwerklichen Hammerschlag auf dem Gewissen hat? Das Publikum, der Künstler, der Fabrikant oder der Händler?« □

□ Ich bin ganz der Ansicht des Verfassers betreffenden Eingesandts, daß es unlauterer Wettbewerb der Kunstindustrie ist, wenn sie Hammerschlag verwendet, um mit ihren Erzeugnissen eine handwerkliche Herkunft vorzutäuschen, nur übersehe man dabei nicht, daß dieser Hammerschlag auch ohne jeden Nebengedanken, lediglich als Dekorationsmittel verwendet werden kann. — Die Flächenwirkung moderner Erzeugnisse ohne irgend eine Bearbeitung mutete kalt und leblos an, weshalb Künstler und Fabrikant den naheliegenden Gedanken aufgriffen.

□ Unsere Kunstgewerbemuseen zeigen genügend Beispiele aus der Zeit der Renaissance und nach früheren Kunstepochen, bei denen Hämmerung glatter Metallgegenstände als einziger belebender Dekor angewandt ist. □

□ Das Publikum interessierte sich für diese so behandelten Geräte und die Folge davon war, daß dieser Genre Mode und nunmehr auf Veranlassung des Händlers viel gemacht wurde. — □

□ Wenn es ferner der Verfasser des oben angeführten Eingesandts für angezeigt hält, den Handwerker mit einem Glorienschein zu umgeben, der den Industriearbeiter dunkel stellen soll, so muß ich doch die Erklärung abgeben, daß hierzu keine Veranlassung vorliegt. □

□ Um dies an der Hand einer beliebigen Gefäßform zu beleuchten, will ich vorausschicken, daß doch Zweckmäßigkeit, gefällige Silhouette, sowie feine Abstimmung der Verhältnisse Vorbedingungen sind einer schön zu bezeichnenden Gefäßform. Ob diese Form getrieben ist oder auf der Druckbank hergestellt, das kommt für das Auge zunächst nicht in Frage. □

□ Auf die Formung hat aber weder der Handwerker noch der Industriearbeiter einen Einfluß; dies ist die ausschließliche Aufgabe des entwerfenden Künstlers. Der fertigt entweder eine genaue Zeichnung oder das Modell und es verdienen der Handwerker sowohl, wie der Industriearbeiter Anerkennung, wenn sie die Aufgabe laut Vorschrift ausführen. □

□ So schwierig wie das Gefäß genau der Angabe entsprechend zu treiben ist, so schwierig ist es auch, dasselbe Gefäß auf einer Druckbank herzustellen, nur mit weniger Zeitaufwand (Der Metalldrücker hat sich erst ein Futter auf der Bank zu drehen. Dann wird eine Blechscheibe gegen diese Unterlage gedrückt und erst durch große Übung, — die sich ein Drücker in der gleich langen Lehrzeit aneignet wie ein Kupferschmied oder Kleinschmied, — gelingt es, dem sonst so spröden Material die Gefügigkeit zu geben, daß es unter dem kräftigen Drucke des Arbeiters und bei der schnellen Rotation auf der Bank zum Ton auf des Töpfers Scheibe wird) Hat die Treibtechnik den Vorteil, daß die Oberfläche, *falls sie nicht vollständig geglättet verlangt wird,* von selbst Leben bekommt durch allerlei kleine Unebenheiten, so ist andererseits bei dem gedrückten Gefäß die von selbst entstehende spiegelglatte Fläche mit Leichtigkeit durch die bewußte Hämmerung oder vielerlei andere Behandlungen interessant zu beleben. □

□ Wie eben alles unterschiedlich ist, so gebe ich gern zu, daß über manches Industrieerzeugnis der biedere Handwerker lachen wird, indessen ist es doch recht gewagt, so absprechende Kritik an den kunstgewerblichen Metallarbeiten im allgemeinen zu üben.

MORITZ WEIDLICH, Wurzen.

Schule Ernst Neumann Aquarell

□ *Anmerkung der Schriftleitung:* Ohne uns mit den Einsendungen zu identifizieren, stellen wir unseren Lesern diesen »Sprechsaal« zur *freien Meinungsäußerung* zur Verfügung. Wir bitten um rege Beteiligung der Praktiker! □

Ernst Neumann — Plakate

Ernst Neumann — Der J[illegible]

NEUE BÜCHER

Das moderne Buch. (Die graphischen Künste der Gegenwart, III. Band). Herausgegeben von Dr. *Ludwig Volkmann*, erstem Vorsteher des deutschen Buchgewerbevereins in Leipzig, unter Mitwirkung hervorragender Fachmänner. Stuttgart 1910, Verlag von Felix Krais. Preis in Prachtband M. 45.—.

▫ Kaum ein zweites Buch wüßte ich zu nennen, das in so epochaler Weise den im letzten Jahrzehnt durchmessenen Weg und den bisher erzielten Erfolg kennzeichnete. Konnten die ersten beiden Bände, die vor längerer Zeit erschienen, in künstlerischer Hinsicht nur das »Übliche« bieten und mußten sie sich auf die Darstellung der rein technischen Neuerungen mehr oder weniger beschränken, so liegt bei diesem dritten Band der Hauptwert auf der geschmacklich - künstlerischen Seite. Der starke Band präsentiert sich in einer schönen Einbanddecke und Vorsatzpapier von J. V. Cissarz. Die Papierfabrik Carl Scheufelen in Oberlenningen lieferte das vorzügliche Papier, die Schriftgießerei Gebr. Klingspor die bekannte Behrens-Antiqua-Type, den Druck besorgte die dem Verleger gehörende bekannte Hoffmannsche Buchdruckerei und die in Anbetracht des großen Umfanges und der sehr zahlreichen Bilderbeilagen gewiß recht schwierige Buchbinderarbeit C. H. Schwabe in Stuttgart. Dem Titel »Das *moderne* Buch« entsprechend, hat der Verleger die geschmackvolle Ausgestaltung bis auf die letzte Einschaltung streng und energisch durchgeführt. Jeder, der weiß, was von Druckerei-Firmen usw. dem Herausgeber eines solchen Werkes an geschmacklosen Beilagen zugemutet wird, kann die konsequente Beibehaltung des Qualitätsgedankens dankbar würdigen. Nicht umsonst ist also dem Verleger, Kommerzienrat [illegible] Krais die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft vom König von Württemberg, der die Widmung des Werkes angenommen hat, verliehen worden. Sie ist wohlverdient. Als Herausgeber des Bandes ist der erste Vorsteher



Schule Ernst Neumann — Str[illegible]

des deutschen Buchgewerbevereins in Leipzig, *Dr. Ludwig Volkmann*, genannt. Er hat sich auf allen Spezialgebieten tüchtige und beste Mitarbeiter geholt. Dr. Paul Klemm hat das Kapitel »*Papier*« geschrieben. Er behandelt die einzelnen Fabrikationszweige getrennt und bespricht die Papiere für den Werkdruck, Kunstdruck, Akzidenzdruck und die Buchbinderpapiere. Die Behandlung des Papieres folgt und dann das schwierige Thema des Papier-Einkaufes. Sind wir mit der Papierfabrikation auch noch nicht ganz auf der Höhe, die von der sehr gesteigerten Qualität der Druckmittel erfordert wird, so ist ein großer Fortschritt, der zu den besten Erwartungen berechtigt, doch nicht zu verkennen. *Die Schrift und den Schriftguß* behandelt Friedrich Bauer eingehend. Er schilderte, z. B. in einem Vergleich einer in Druckschrift geschriebenen Seite mit einer in derselben Schrift gedruckten Seite die vielen ästhetischen und praktischen Forderungen, die man an eine gute Schrift zu stellen habe. Mit Genugtuung liest man, daß Bauer auf ganz neuzeitlichem Boden steht und sich mit unseren besten Schriftkünstlern wie König, Behrens und anderen einig zeigt, daß die Drucktype sich aus dem Federstrich entwickelt habe und es auch ferner tun muß; daneben schildert er auch, wie andere Künstler z. B Lang und Grimm-Sachsenberg traditionslos sich zur Pinselschrift bekennen. Neben diesen, im Grunde doch freischaffenden Künstlern gibt es andere, die einen vorhandenen Schriftcharakter »ausgestalten wollen«. Das moderne Gewissen dürfte diese Kopisten eigentlich nur vom technischen Gesichtspunkt aus gelten lassen, indem sie etwa für einen kleineren Schriftgrad eine Schriftart schlanker gestalten. Bauer hält eine Wiederbelebung der Fraktur durch Neuschnitt für möglich. Mancher Leser wird dabei den Kopf schütteln. Das hindert aber nicht, daß man den folgenden technischen Darstellungen über alle Einzelheiten, wie den Stempelschnitt, die Matrize, das Gießen, mit größtem Interesse folgt, da sie klar geschrieben und von ausgezeichneten Illustrationen erläutert sind. Die sich hier anschließenden Schriftproben ergaben ein nahezu erschöpfendes Bild unserer im Gebrauch befindlichen Schriften. Ein Meister des modernen Buchdrucks, Carl Ernst Poeschel, war der geeignete Mann, um über »*Zeitgemäße Satzgestaltung*« zu schreiben. Er hat Haare auf den Zähnen und gibt seine Ansichten in Form von Kritiken, die er den geschickt gewählten Beispielen und Gegenbeispielen beifügt. Seine Beweisführung ist schlagend und sehr amüsant und sie kann, in all ihrer Kürze den bedürftigen Leser ein gut Stück weiter bringen. (Aber, mancher lernts nie, und der gehört zu den Minderbegabten. Es ist komisch, wieviel Leute partout Akzidenzsetzer sein wollen; sie sind nicht davon abzubringen.) Ausführlich ist das Wesen und der materielle Vorzug des *Maschinensatzes* von Otto Säuberlich geschildert. Das Kapitel »*Die Stereotypie*«, hat der Vater der Stereotypie, Carl Kempe, übernommen, doch ist er leider darüber gestorben und hat nur zwei Manuskriptseiten hinterlassen. Hermann Kempe hat die angefangenen Gedanken in seinem Sinne zu Ende gebracht. Es folgen Abhandlungen über *Galvanoplastik* von Georg Fritz, *Schnellpressenbau* von Dr. ing. Aug. König. Erstaunliche Erfindungen! In einer vollständig bänderlosen doppelbreiten Vierrollen-Rotations-Druckmaschine druckt man eine 64 seitige Zeitung, die unten gefalzt herausfällt. Oder eine fünffarbige Zeitschrift läuft in einem Weg durch die Maschine und wird gefalzt und geheftet ausgespieen. Manche dieser Maschinen sind nicht nur in ihrer zwangsläufigen Zweckgerechtigkeit, sondern auch in ihrer symmetrischen Anordnung vielartiger Funktionszentren wahre kunstgewerbliche Meisterstücke. A. Niethammer besprach die *Druckfarbe* sorgfältig und seine Ausführungen sind durch zum Teil vollendete Druckproben belegt. Es folgen Kapitel über den *Buchdruck* von Friedrich Bauer, den *Illustrationsdruck* von Eugen Mahlau, den *Dreifarbendruck* von Hermann Förster (bekanntlich eine der ersten Autoritäten auf diesem Gebiete), die *Reliefzurichtung für den Illustrationsdruck* (die »Majorsecke« der Kunstdruckereien! In den meisten Druckereien befindet sich ein geheiligter Raum, den »noch kein Mensch betrat«, und in dem, wie man sich flüsternd erzählt, der beste Angestellte des Hauses gerade eben die allein seligmachende Zauber-Kunstzurichtung erfindet) von Schwärzler. Die *kartographische Reproduktionstechnik,* beschrieben von Eduard Wagner, ist wohl der letzte Druckzweig, in dem sich die direkten Verfahren (Lithographie usw.) noch erfolgreich in künstlerischem Sinne gegen die photomechanischen Methoden behaupten. Der *Musikaliendruck* (Otto Säuberlich) wird noch beinahe genau so gehandhabt, wie seit alter Zeit, nur, daß die Phonographen und dergleichen viele Notenstecher brotlos gemacht haben. Sehr wichtig für das moderne Buch sind die *photomechanischen Reproduktionsverfahren,* Hochdruck, Tiefdruck, Flachdruck; Dr. E. Goldberg führt den Leser sicher und klar durch das Gewirre der vielfältigen Methoden. Dr. Albert, der unermüdliche Erfinder, beschreibt den *Albert-Prozeß*, der sich die Aufgabe stellt, die Zerlegung der Tonwerte eines Originals, die bisher im photographischen Negativprozeß erfolgte, in den Kopierakt zu verlegen. Die Tonbildung wird eine korrektere und ermöglicht eine sehr treue Wiedergabe des stofflichen Charakters der Bildvorlagen. Carl Sonntag gibt einen Abriß der Geschichte der *Buchbinderkunst*. Diese Kunst ist im Maschinen-Zeitalter ziemlich ruiniert worden. Etwas gewaltsam schnell mußten die Maschinen für Buchbinderzwecke erfunden werden, damit die Buchbinder mit der mächtig anschwellenden Hochflut der Druckerzeugnisse fertig werden konnten. Leider wurden in dieser Hast die maschinellen Hilfsmittel auf alle und jeden Einband angewendet und die Folge davon war, daß das Kunstgewerbliche der Buchbinderei ganz vernachlässigt wurde. Aber manche der für einen guten Einband notwendigen Verrichtungen lassen sich schlechterdings nicht durch Maschinen ausführen; so sind, nachdem die Forderungen nach Qualität auch in der Buchbinderei laut geworden, manche Verleger dazu zurückgekehrt, unter gewissen Bedingungen den Handbetrieb wieder aufzunehmen. Die Forderungen der Bücherliebhaber in Bezug auf Format usw. vertritt in seinem Kapitel *Buch und Bibliothek* erfolgreich Ludwig Petzendorfer. Zum Schluß läßt unter der Rubrik *Die neue Buchkunst* Jean Loubier unsere buchgewerblich tätigen Künstler noch einmal Revue passieren und prüft, inwieweit der einzelne zur Befriedigung unserer ästhetischen Bedürfnisse beigetragen hat. Eine stattliche Reihe! Man darf hoffen, daß ein jeder unserer trefflichen Fachleute hier an den richtigen Mann kommen möge. Auf jeden Fall: Leben überall. — Mit diesen kurzen Sätzen ist der reiche Inhalt des schönen Werkes nur ganz flüchtig angedeutet; möge es viele aufmerksame Leser finden, denn es stellt eine schlechthin monumentale Monographie des modernen Buchgewerbes dar. *F. H.*

▫ Unter dem Titel »**Kunststoffe**« erscheint seit 1. Januar dieses Jahres eine neue Zeitschrift in J. F. Lehmanns Verlag in München (jährlich 24 Hefte, Bezugspreis M. 16.—), die sich der *Erzeugung und Verwendung künstlicher Stoffe* widmen und alle wissenschaftlichen, gewerblichen und gesetzgeberischen Bestrebungen in zusammenfassender Weise behandeln will, denen der Aufschwung der in Betracht kommenden Industrien zu danken ist. ▫



SCHULE ERNST NEUMANN — AKTSTUDIEN NACH FREIWILLIG BEWEGTEM MODELL

AUS DEN VEREINEN

▫ Hamburg. Am 27. **Februar** wird der **Kunstgewerbeverein** auf eine **25jährige Zeit seines Bestehens** zurückblicken. Dieser Tag wird **festlich begangen** werden.

AUSSTELLUNGEN

▫ **Leipzig.** Als erste Ausstellung des *Vereins Deutscher Buchgewerbekünstler* findet vom 19. März bis 7. Mai 1911 im Deutschen Buchgewerbemuseum zu Leipzig eine *Ausstellung »Neue deutsche Buchkunst«* statt, an der auch Nichtmitglieder des Vereins sich beteiligen können. *Als Termin* für Anmeldung und Einlieferung ist der *15. Februar 1911* festgesetzt. Einsendungen sind frankiert an die Direktion des Deutschen Buchgewerbemuseums Leipzig, Deutsches Buchgewerbehaus, Dolzstraße 1, zu richten. Von derselben Stelle sind auch die Papiere zu erhalten. Zugelassen sind zur Ausstellung alle die künstlerische Ausstattung des Buches betreffenden Arbeiten, soweit sie von Künstlern entworfen oder unter künstlerischer Leitung entstanden sind. Originale sowohl als auch ausgeführte Arbeiten. Eine Jury entscheidet über die Zulassung aller Einsendungen. Die Ausstellung soll nach ihrer Vorführung in Leipzig als *Wanderausstellung* in verschiedenen deutschen Städten gezeigt werden, und wird noch umfangreicher sein als die erste Ausstellung des neugegründeten Vereins Deutscher Buchgewerbekünstler auf der Brüsseler Weltausstellung, die mit dem Grand Prix ausgezeichnet wurde. ▫

PREISAUSSCHREIBEN

▫ **Dresden.** *Große Kunstausstellung Dresden 1912.* Zu dieser Ausstellung soll durch einen Wettbewerb unter den in *Sachsen* lebenden Künstlern ein *farbiges Plakat* beschafft werden, das in origineller und wirksamer Weise auf die Ausstellung aufmerksam macht. Das Eigenartige an dem Preisausschreiben ist, daß ausdrücklich ein *Schriftplakat* verlangt wird. Die verlangte Schrift lautet: Große Kunstausstellung Dresden 1912 — 1. Mai bis 15. Oktober im Städtischen Ausstellungspalast. Die Entwürfe sollen 92 Zentimeter hoch und 60 Zentimeter breit und so beschaffen sein, daß das Plakat unmittelbar danach angefertigt werden kann. Nur fünf Platten einschließlich der Umrißplatte sind zulässig. Die Entwürfe müssen bis 1. März 1911 im Ausstellungssekretariat (Königl. Kunstakademie zu Dresden, Brühlsche Terrasse) mit Kennwort, wie üblich, abgeliefert sein. Preise 300, 200 und 100 Mark. Das Preisgericht ist die Ausstellungskommission. ▫

▫ **Frankfurt a. M.** Zur Erlangung von *Vorentwürfen für Einfamilienhäuser (Villen)* im Holzhausenpark zu Frankfurt a. M. schreibt die »Eigenheim - Baugesellschaft für Deutschland« (Zentralverwaltung Frankfurt a. M.) unter den deutschen Architekten einen Ideenwettbewerb aus. Preisgericht: Oberbürgermeister Dr. Adickes, Dr. A. v. Heyden, Direktor der Deutschen Bank, Stadtrat Gustav Schaumann, Ph. Wolz, Direktor der »Eigenheim - Baugesellschaft für Deutschland« (sämtlich in Frankfurt a. M.), die Architekten Pützer-Darmstadt, Muthesius-Nicolasee, Grässel-München. Bei Verhinderung eines der Mitglieder wird Architekt Prof. Berndl-München das Preisgericht ergänzen. Ein 1. Preis von 2500 Mark, ein 2. Preis von 1500 Mark, ein 3. Preis von 1000 Mark. Außerdem sollen Ankäufe einer Reihe von Entwürfen zu je 500 Mark, ferner einzelner Bauentwürfe zum Preise von je 150 Mark vorgenommen werden. Ablieferung: 1. März 1911. Unterlagen und Bedingungen von der Geschäftsstelle der »Eigenheim-Baugesellschaft für Deutschland«, Frankfurt a. M., Goethestraße 4 10, gegen 3 Mark. ▫

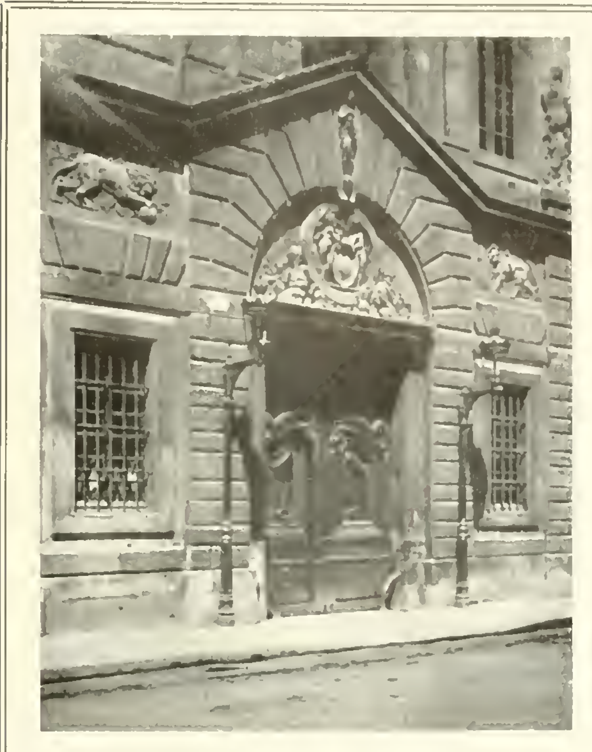
▫ **Hannover.** Ein verlorenes Preisausschreiben! Der *Gewerbeverein für Hannover* bedarf eines neuen Hauses. Es wurde ihm ein Grundstück im Zentrum der Stadt, dem neuen Forum nahe, zur Verfügung gestellt. Nur: schon dieses Bauland bedingte eine Niederlage. Es handelt sich nämlich um einen nicht allzu großen, rechteckigen Block, dessen meist exponierte Schmalseite an der breiten Kümmelstraße liegt, während die Längsseiten von der Friedrich- und der Kleinen-Ägidienstraße gebildet werden. Die vierte Grenze bestreitet die Große Ägidienstraße. Und hier lauert das Unglück. Es stehen hier auf dem Block drei alte Häuser, wertlose, baufällige Baracken; die sollen bleiben. Warum? Aus Mangel an städtebaulicher Einsicht. Es ist schwer zu begreifen, wie eine Stadtverwaltung sich entschließen kann, in unmittelbarer Nähe eines Viertels von Monumentalbauten zu gestatten, daß ein relativ kleiner Block, der wiederum mit einem Monumentalbau versehen werden soll, willkürlich durch zufällige Hartnäckigkeit alter Besitzer in Stücke gehackt wird. Was soll denn einmal später, wenn die alten Buden zusammengesunken, der neugebauten Gewerbehalle zur Seite kommen? Auf eine Erweiterung wurde im Preisausschreiben nicht verwiesen; es hat wohl auch keiner der Bewerber damit gerechnet. So bleibt es also bei einem Beitrag zu dem Thema: städtebauliches Durcheinander. Dazu kommt, daß der restierende Teil des Blockes an der sehr schmalen »Kleinen Ägidienstraße«, also an der einen Längsseite, eine in einem stumpfen Winkel gebrochene Bauflucht aufweist. Und: dieser Schönheitsfehler soll nicht etwa repariert werden; er soll erhalten bleiben. Man hat allen Ernstes Vorschläge, die ihre Fassade den brutalen Knick mitmachen ließen und, wie das nicht anders möglich, den Grundriß winklig malträtierten, preisgekrönt; man hat Vorschläge, die zum Zwecke der Regulierung die Bauflucht überschritten, prinzipiell abgelehnt. O, Hannover: noch ist die schwere Zeit der Not, noch ist die schwere Not der Zeit, noch ist die Not der schweren Zeit. Es verdient immerhin Anerkennung, daß das Preisgericht (in dem auch Architekten gesessen haben sollen) sich wenigstens mit den Entwürfen abgab, die durch ein Zurückgehen hinter die mirakulöse Bauflucht gesunde Raumbildungen ermöglichten. Doch: auch diese Vernünftigen konnten der Schwierigkeit einer sehr gemischten Aufgabe nicht Herr werden. Es ist nämlich der Gewerbeverein nichts weniger als eine homogene Körperschaft; er umfaßt die Staffelung vom Schuhmacher bis zum modernen Kunstgewerbe, vom Schneider bis zum Neosezessionisten. Das ist etwas viel und eine Unmöglichkeit. Was sollte da eigentlich gebaut werden: eine Fabrik, in der schwere Maschinen zur Schau gestellt, Mechaniker und Chauffeure unterrichtet werden; ein Werkstättenhaus mit Holzlager, Trockenkammer, Räucherkammer, Bügelzimmer und Brausebad; ein Tempel der zarten Künste. Alles miteinander, so verlangte die Aufgabe. Solche Naivität wirkt tötlich. Es haben sich denn auch die armen Wettbewerbler arg gequält und fanden doch keine Form, die ein architektonischer Ausdruck der einzufangenden Mischung genannt werden könnte. Die Aufgabe war eben völlig schief; zwittrigen Zwecken läßt sich kein eindeutiges Gehäus finden. Es muß gesagt sein: das Preisausschreiben ist verloren, obwohl recht viele der konkurrierenden Architekten Leistungen von gutem Niveau einbrachten. Die Aufgabe bedingte solche Niederlage. *Robert Breuer.*

Für die Redaktion des Kunstgewerbeblattes verantwortlich: FRITZ HELLWAG, Berlin-Zehlendorf
Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig. — Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H. in Leipzig

Redaktion: FRITZ HELLWAG, Berlin-Zehlendorf-Wannseebahn
Verlag: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13

KUNSTGEWERBEBLATT
NEUE FOLGE ··· XXII. JAHRGANG
Heft 6 März 1911

Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe i. B., Königsberg i. Pr., Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart



Tür am Musée Carnavallet, Alt-Paris



Tür der Kriegsstube im Rathaus zu Lübeck. Renaissance

TÜREN

VON ALICE FLECHTNER-LOBACH

ES ist ein langer Weg, der von den ersten notdürftig aus rohen Bohlen zusammengeschlagenen, mit Holzriegeln versehenen Toren zu der schlichten Tür aus edlem Holz führt, die den Eingang des modernen Eigenhauses sichert. Ein Weg über Höhen und Tiefen, der oft zu künstlerischer Vollendung aufsteigt, um dann in ödes Nutzland herabzusinken. Die Geschichte der Tür spiegelte die kulturelle Entwickelung des Hauses, das sie verschloß. ▫

▫ In den ältesten Zeiten war es vor allem das massige Hoftor, dessen klobige Bretter Schutz gegen die Tiere des Waldes, wie gegen andringende Feinde zu gewähren hatten. Die Türen der Häuser dienten eigentlich nur des Nachts; tagüber waren sie offen, weil die Türöffnung die einzige Quelle für Licht und Luft, sowie die Stelle war, wo der Rauch abziehen konnte, da Jahrhunderte lang die Häuser, ähnlich wie noch heute in den Marschen, ohne Schornsteine gebaut wurden. ▫

▫ Trotzig und wuchtig wie diese grimmen Hofwächter mit reichlicher Nagelung und ungefügen Eisenbändern blieben die Tore lange Zeit hindurch. Sie beschützten die oft gefährdeten Eingänge der Burgen; sie rückten mit der veränderten Bauweise unter das riesige Strohdach, das jetzt Haus und Ställe mit einem Dach überdeckte; vor allem aber ward ihnen die Aufgabe, die dickköpfige, runde Stadtmauer zu unterbrechen. ▫

▫ Schwerfällig in fußlangen Angeln ruhend, drehten sich die enormen Flügel dieser Stadttore mühsam am Morgen auf, um sich abends »knarrend« wieder zu schließen. Riesige Schlösser und Schlüssel, eiserne Krampen, an denen die Schmiede ihre noch etwas unbeholfene Kunst versucht, schützten Hab und Eigentum der Stadt. ▫

▫ Ihnen ähnlich wurden jetzt auch die Türen der Häuser gebaut, wenngleich der Holzriegel noch vorwiegend im Gebrauch war, und die geschmiedeten Bänder in der Regel kunstlos nur zum Schutz der Bretter darüber geschlagen waren. ▫

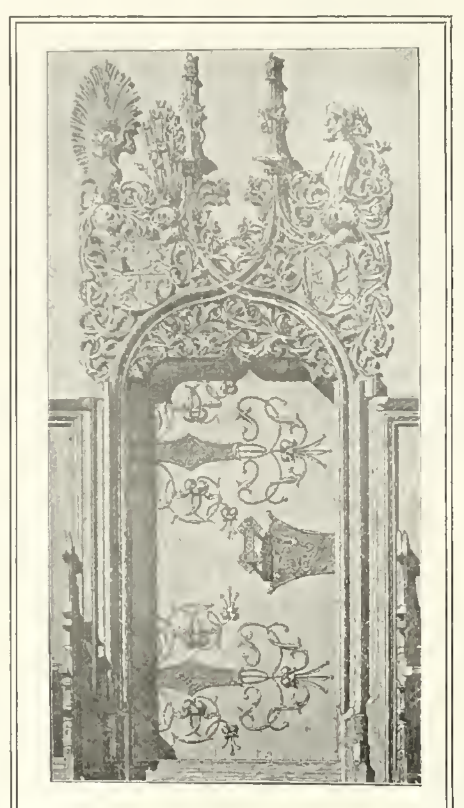
▫ Doch die Zeit schritt voran; Kunst und Handwerk begannen zu blühen. Und es sind noch einzelne Türen aus jener Zeit vorhanden, die fein geschmiedete, im romanischen Ornament vielverzweigte Spiralen und Voluten zeigen, die sich über die dicken Eichenbretter hinziehen. ▫

▫ Denn schwer und massig blieb die Form der Türen, und als das gotische Maßwerk den Spitzbogen auch in die Fenster und Türen der Häuser hineintrug, erweiterte man unten die Basis der Tore, so daß mächtige Portale entstanden, wie man sie heute noch in alten Patrizierhäusern ehemaliger Hansastädte, oder in den reichen Bürgerhäusern süddeutscher Reichsstädte sehen

kann. Der Hauptschmuck dieser Türen und gleichzeitig ihr Schutz waren die geschmiedeten Bänder, die zur Zeit der Gotik in wundervoller Ausführung sich über die Türen legten, und in ihren fein ausgeschmiedeten Zungen Rollen und Blüten mit der spitzenartig fein ausgeschnittenen Unterlage der Klopfringe und Schlösser wetteiferten. ▫

▫ Erst im Beginn des 15. Jahrhunderts begann dann die Kunst der Holzschnitzer sich immer mehr dem Hause in allen seinen Einzelheiten zuzuwenden, und nicht zum wenigsten erfuhr die Konstruktion der Türen dadurch manche Veränderung. Zwar blieben die Flächen aus praktischen Gründen auch jetzt noch frei von Schnitzerei, der Schmiedekunst überlassen, dafür aber zeigten die Umrahmungen und Bekrönungen der Türen reichgeschnitzte Formen, die mit der weiteren Entwickelung immer reicher wurden, wie auch feiner in der Ausführung. ▫

▫ Zu welch' einer überreichen Fülle der Formen und Ornamente sich diese Kunst in der spätgotischen Epoche entwickelte, zeigt die Tür des Schlosses Tratzberg in Tirol. ▫



Tür im Schloß Tratzberg in Tirol. Spätgotik (Aus Paukert, Zimmergotik)

▫ Naturgemäß waren es vor allem die Zimmertüren, denen sich diese Kunst zuwandte und die geradezu eine dominierende Stelle in der Ausschmückung des Raumes erlangten, als mit der neuen Kunstbewegung der Renaissance der klassische Säulenbau Italiens auch in das deutsche Haus drang. Gerade aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts, als die schlichte Kontur der Säulen noch nicht durch eine sinnverwirrende Fülle von Einzelornamenten überwuchert war, sind wundervolle Türen erhalten. ▫

▫ Als Unterbrechung der fortlaufenden Wandtäfelung gedacht, vervollkommneten sie durch ihre Höhe den Eindruck derselben. Die künstlerische Vollendung, mit der bei ihnen die Motive der Täfelung wiederholt und bereichert wurden, gaben ihnen zusammen mit dem vorspringenden Säulenvorbau das Gepräge als Hauptstück des Zimmers. ▫

▫ Mehr und mehr drängte das Schnitzwerk jetzt auch auf die Flächen der Türen, die im Rahmenwerk gearbeitet, auf ihren schmalen Innenflächen den Beschlägen nicht mehr genügend Raum gaben. ▫

▫ Immer aber ließ man die eigentliche Berührungsfläche frei, wählte sie nur in schöner Maserung, bis die Kunst der Intarsia auch diesem Teil der Tür zu seinem Schmuck verhalf. ▫

▫ Die mühsame und unendlich schwierige Technik der Holzeinlegearbeit wurde bald ein beliebter Schmuck solch glatter Flächen, und es ist erstaunlich, mit welch' minutiöser Ausführung diese vielfach verschlungenen und in sich verzierten Ornamente der Renaissance von den Kunsthandwerkern auf das Holz übertragen wurden. ▫

▫ Wohl eine der schönsten dieser Türen, in der die Kunst der Schnitzerei wie der Intarsia sich gleicherweise vollendet zeigt, ist die Tür der Kriegsstube im Lübecker Rathause, die auch durch die vornehme Ruhe ihrer Komposition besonders wertvoll ist. ▫

▫ Aber auch das damalige Patrizierhaus hatte solche Türen. Die Fertigkeit der Handwerker war ebenso groß, wie der gute Geschmack und solide Reichtum der Besteller. Manch herrliches Stück, das den Greueln späterer Zeiten entgangen ist, schmückt unsere Museen und zeigt uns die reiche, lebensvolle Formenwelt dieser Zeit, deren Erzeugnisse Jahrhunderte überdauerten. ▫

▫ Das meiste davon aber ist verschwunden, wie so viele herrliche Werke dieser Zeit, verwüstet und vernichtet in kriegerischen Zeiten und durch Unverstand und Unwissenheit der Nachwelt. Und was nach ihnen Neues kam, konnte sich nicht mehr mit diesen alten Kunstwerken messen. ▫

▫ Nur zu schnell war in dem Jahrhundert des großen Krieges mit dem soliden Wohlstand auch Kunst und Kunstfertigkeit im deutschen Lande hinabgesunken.

▫ Das Bürgerhaus des 18. Jahrhunderts kannte keine geschnitzten Haus- und Zimmertüren mehr.

▫ Aus dem festgefügten, soliden Patrizierhause war das bescheidene Heim eines mäßig begüterten Bürgers geworden, der mit dem neuen Jahrhundert auch neue Geschmacksrichtung und andere Lebensweise angenommen hatte.

▫ Schlichte, weiße Türen im Innern, einfache Bogentüren mit Oberlicht am Hause bekundeten schon nach außen die veränderte Richtung. Man wollte viel Licht in das Haus bringen, das Glas begann eine große Rolle zu spielen, auch an den Türen, deren Scheiben man dann mit lichten Mullvorhängen verhing. ▫

▫ So schlicht diese Türen in ihren Konturen waren, unkünstlerisch wirkten sie nicht. ▫

▫ Das leicht im Bogen geschlungene Ornament, das sich mit der Zeit den Linien des Rokoko folgend immer mehr verengte, paßte gut als Umrahmung der vielen kleinen und größeren Glasfelder der Zimmertüren, und schmiegte sich auch gefügig in die Umrahmung der Haustür. Vereinzelt schmückten gut geschnitzte Rosenranken oder Muschelornamente die Holzfläche der Haustür, oben ragte die in ebenfalls geschwungenen Konturen gehaltene Laterne hervor,



und als die Beischläge aufkamen, schmückte man diese mit Grün, das sich oft um die Tür herumzog. Auf den grün oder weiß gestrichenen Bänken aber, die die Tür flankierten, saß der Hauseigentümer mit seiner Familie am Feierabend in beschaulicher Ruhe.
▫ Der schlichte, blank geputzte Messingklopfer fiel allerdings nur mit bescheidenem Geräusch auf die Tür; nichts mehr von dem gewaltigen Klang, mit dem der erzene Klopfring im Maule des Renaissance-Fabeltieres auf die künstlerisch geschmiedete Unterlage aufschlug. Mehr und mehr kam auch die Klingel auf. Wer aber den blitzblanken Drücker niederbog, trat in eine lichte, freundliche Halle, an deren gegenüberliegende Glastüren die Büsche des Gartens klopften, und die mit weißen Zimmertüren freundlich den Weg ins Innere des Hauses wies. ▫
▫ Ein Zug von Behagen, kleinbürgerlich und doch so traulich, umspielte diese Haustüren mit ihren Plätzen, und der Wanderer, dem sie in einer verlassenen Kleinstadt vielleicht noch vor Augen treten, sieht mit Sehnsucht auf diese Zeugen einstiger bescheidener Lebensverhältnisse, und würde vielleicht viel darum geben, wenn er statt des Prunkportales, das seine Mietswohnung ziert, solch ein kleines gemütliches Haustürplätzchen sein eigen nennte. ▫
▫ Denn die Tür des vergangenen Jahrhunderts, die man auch heute noch an den großen Mietspalästen außen sowohl wie innen sieht — sie ist ebenso unschön und unecht wie die ganze Bauart derselben.
▫ Die Künstler mußten deshalb etwas ganz Neues schaffen, wollten sie dem modernen Hause, vor allem dem Eigenhause eine gute und zweckmäßige Tür geben.
▫ So ist die schlichte, glatte Tür entstanden, die die modernen Häuser zeigen. Die Bauart derselben, vielleicht auch der heutige Geschmack weist sie häufig an eine Schmalseite des Hauses, unter ein tiefes, gegen den Regen schützendes Vordach — oft legt man auch die Halle davor, so daß die Haustür, die ohnehin heute nur in kleinen Maßen gearbeitet wird, ihre eigentliche Bedeutung fast verloren hat. In ihrer schlichten, vornehmen Form fügt sie sich in das Ganze, ohne daraus hervorzutreten — und solch schöne Türumrahmungen wie bei dem Hause Chillingworth in Nürnberg oder bei der von Hermann Muthesius entworfenen Grunewaldvilla findet man nicht häufig. ▫
▫ Die Türen selbst sind allerdings auch hier schlicht und im Vergleich zum Hause fast klein. ▫
▫ Wie schön aber solch ein echtes, rechtes Haustor nach alter Art wirkt, das mit seinen dunklen Holzflächen, belebt durch blanke Griffe und Drücker, den Mittelpunkt der Fassade bildet, zeigen die von Prof. Schultze-Naumburg und Hans Poeltzig entworfenen Türen, die der Haustür an sich künstlerische Bedeutung verleihen. ▫
▫ Auch im Innern des Hauses ist der Tür in dem weichfallenden Vorhang ein Konkurrent entstanden, dem von vielen der Vorzug gegeben wird. Doch hat gerade die Zimmertür eine zu wichtige Aufgabe, um ganz von dem doch nicht festschließenden Vorhang verdrängt zu werden. ▫
▫ Und die moderne Kunstbewegung hat sich ihrer in dankenswerter Weise angenommen. Die kolossalen, ungemütlichen Türöffnungen sind verkleinert, Riegel und Angeln der Zimmertür schimmern in schlichten Konturen in blankem Messing oder gedämpftem Schmiedeeisen auf dem Holz der Tür, das vielfach in edlem Material gewählt ist. Solche aus Mahagoni oder anderem edlen Holz gefertigten Türen wirken allein durch die Schönheit ihrer Maserung und bedürfen keines anderen Schmuckes als der sichtbaren Verbindungsglieder sowie guter Schlösser und Griffe. Besonders wirkt das Mahagoni durch seinen warmen Ton belebend und gibt dem Auge einen Ruhepunkt in dem Mancherlei der Zimmereinrichtung. ▫
▫ So bildet die moderne Tür durch die tadellose Ausführung und die Echtheit ihres Materials eine würdige Zierde auch unseres modernen Hauses. ▫
▫ Ihre einfachen Konturen, die weise Mäßigung in der Ausschmückung sichert ihr die Anerkennung aller, die gute, zweckmäßige Einfachheit der prahlerischen Unechtheit vorziehen. ▫

ALICE FLECHTNER.

CHINA UND JAPAN

Von Ernst Schur, Berlin

AUCH die Kunsterkenntnis hat ihre Entwicklungen. Mehr als ein Jahrzehnt hielt Japan die Künstler und die Kunstfreunde in seinem Bann und speziell das moderne Kunstgewerbe Europas ist ohne die japanische Einwirkung, die überall Leben hervorzauberte, nicht denkbar. Japan war das Moderne, China das Veraltete, Untergegangene, das Vergessene, Unfruchtbare. ▫
▫ Erst jetzt hellt sich allmählich das Dunkel auf und wir erblicken China in Zusammenhang mit der allgemeinen Weltkultur, während die bisherige Anschauung dahin ging, China abseits und Japan in den Vordergrund zu stellen und den imposanten Kulturkomplex, der von früh an Europa beeinflußte und Einflüsse empfing, als ein fremdes abgeschlossenes Land, das an sich selbst zugrunde ging, zu betrachten. ▫
▫ Diese Kenntnis hat uns Japan vermittelt. Wer sich mit japanischer Kunst beschäftigte, der stieß immer wieder, sobald er tiefer schürfte, auf chinesischen Kulturboden. Die Japaner selbst betrachten China als ihr Mutterland. Wir haben uns das Verhältnis etwa so zu denken, wie Rom und Griechenland. Unser Interesse für Japan bleibt bestehen; erst neuerdings sieht man das an einer Reihe von Publikationen, unter denen das Buch von Dr. William Cohn (Stilanalysen als Einführung in die japanische Malerei, Verlag Oesterheld & Co.) und die Monographie von Dr. Julius Kurth (Harunobu, bei R. Piper & Co.) zu nennen sind.

Aber das eigentlich künstlerische, neue Interesse beginnt sich China zuzuwenden, das das geistige Stammland der ostasiatischen Kulturen ist. Hier harren unser noch Überraschungen und Offenbarungen und Japan verblaßt daneben. Die Japaner erscheinen daneben als ein praktisches Volk, das mit glücklichem Instinkt manches übernahm. Die Quellen weisen nach China, und während uns in Japan das Kunstgewerbe fesselt, treten wir in China der großen, hohen Kunst gegenüber. ▫

▫ Größere Privatsammlungen haben dieser Wandlung schon Rechnung getragen. Vor allem ist da die Sammlung Fischer zu nennen, die nun als asiatisches Museum nach Köln kommt. Die Gründung eines ostasiatischen Museums in Berlin, dem alle Kunstfreunde mit Spannung entgegensehen, bedeutet eine weitere Etappe auf diesem Wege, der uns nicht nur zu einer Erweiterung unserer Kenntnisse führt, sondern uns vor allem — und das ist das Lebendige — neue ästhetische Genüsse seltenster Art vermitteln wird. Die Kunstgeschichten werden sich anschicken müssen, Asien einen bei weitem größeren Raum zu gewähren als bisher.

▫ Vor zwei Jahren veranstaltete die Akademie zu Berlin die Ausstellung einer großen Anzahl chinesischer Gemälde, die zum erstenmal in Deutschland einen Einblick in die hohe Kunst Chinas gestattete. Mit Staunen nahm man die Reife und Schönheit dieser Werke wahr, die auf einer solchen Höhe standen, daß keine historische Brücke zum Verständnis des Künstlerischen nötig war. Diese Werke wirkten unmittelbar; sie standen über der Zeit. Die Frage der Echtheit soll hier nicht berührt werden. England ist uns, auch was die Forschung anlangt, vorangegangen. Die Werke, die uns in Spezialstudien in dieses Neuland einführen wollen, tragen die Namen englischer Forscher. So war es auch bei Japan seinerzeit der Fall. ▫

▫ Leider ist der Vorrat an Originalen selbst in China sehr spärlich. In diesem Zusammenhang ist von den Kopien zu sprechen, die die Japaner anfertigten und auf die wir vielfach angewiesen sind. Sie sind oft der einzige Rest, der erhalten ist und der uns eine Vorstellung von der Art der chinesiscben Malerei geben kann. Sie sind aber auch Meisterwerke. Nicht Kopien in unserem Sinne, sondern Schöpfungen, die gewissermaßen das Original ersetzen. Die Japaner zeigen dadurch, wie hoch sie die Werke schätzten. In China wie in Japan fertigte man mit großem Fleiße solche Kopien an; selbst große, anerkannte Künstler scheuten sich nicht, Jahre auf ein solches Studium zu verwenden, und ihr Ehrgeiz war, ein Werk zu schaffen, das dem Original ganz gleichwertig war. Diesen besonderen Begriff einer Kopie muß man für China immer festhalten; unsere Kenntnis ist zudem fast ganz auf sie angewiesen; damit muß man rechnen. ▫

▫ Viele andere Besonderheiten gibt es noch; so vor allem die Perspektive, an die sich der Europäer schwer gewöhnen kann. Aber längere Betrachtung erzieht auch hier zum Verständnis, ja zum Genuß. Wie man früh-deutsche Bilder genießt, trotzdem ihnen eine fremdartig-primitive Note eigen ist, so entdeckt man auch hier eine Stilisierung, die unserem realistischen Empfinden gerade in ihrer Fremdheit ein hohes Kunstniveau dokumentiert. Neuerdings hat Prof. Münsterberg eine chinesische Kunstgeschichte zu schreiben unternommen (bei Schreiber, Eßlingen). Man wird dieses Werk von Münsterberg, das zum erstenmal in Deutschland eine Orientierung zu geben unternimmt und das instruktiv und reichhaltig illustriert ist, mit Freuden begrüßen und es als gründliche Materialsammlung schätzen. Es ist ein Anfang auf dem Wege, den wir in China noch zu gehen haben. Manches ist noch unbewiesen und bedarf der Aufklärung und Begründung. Das liegt aber in der Sache; dem Autor kann es nicht zur Last gelegt werden.



Tür eines Patrizierhauses in Lübeck [illegible]



[illegible]

Im Gegenteil, er ist sichtlich bemüht gewesen, alle Unklarheiten und vage Annahmen abzuweisen und nur das historisch zuverlässige Material zu berücksichtigen. Daß dies so spärlich ist und daß dann Kombinationen und Mutmaßungen einsetzen müssen, ist durch den Stoff gefordert und begründet. Jedenfalls wird man bei weiteren Studien von diesem Werk ausgehen müssen. Deutsche Forschung muß sich auf diesem Gebiet erst seine Literatur schaffen.

Aber wo sind die Originale, auf die sich der Forscher und Freund der Kunst stützen kann? China ist auch in seinem Unglück ein monumentales Land. Ununterbrochene Unruhen fegten über China hin, seit Anbeginn der Geschichte. Dynastienwechsel auf Dynastienwechsel, wo wir starres Gleichbleiben und ewige Konvention dekretieren wollen und solche frühreife Erkenntnis dem aufhorchenden Jünger vermitteln.

Wen packt nicht ein Schmerz, wenn er hört, daß ein besonders kunstsinniger Kaiser sich eine so große Sammlung der kostbarsten Gemälde aus der Frühzeit des Mittelalters anlegte, daß der Katalog allein über dreißig Bände umfaßte und daß dann irgendwelche unzivilisierte Horden kamen und alles vernichteten? Gerade diese Zeit ist uns die wertvollste; ihre Werke geben die feinsten Genüsse. Aber werden wir da überhaupt noch auf Entdeckungen hoffen können? Und wenn, wird Deutschland etwas davon erhalten? Fast scheint das ausgeschlossen, denn diese Werke sind selbst in China so selten, daß sie ehrfürchtig und mit heiliger Scheu betrachtet werden. Aber aller Voraussicht nach gibt es solche Entdeckungen gar nicht mehr. Die heiligen Stätten, die Sammler, die Tempel, die kaiserlichen Schatzhäuser bewahren alles, was noch aus der Vergangenheit erhalten ist und bewahren es mit eifersüchtigen Augen. Nur selten sind diese Schätze zugänglich und der Fremde, dem ein flüchtiger Besuch verstattet wird, sieht nur den schönen Schein der Dinge.

ERNST SCHUR.

DIE ZUKUNFT DES KUNSTGEWERBES

VON KARL HEINRICH OTTO

EINE Zukunftsfrage, gleich auf welchem Gebiete oder für welchen Stand, kann nur aus Vergangenheit und Gegenwart heraus beleuchtet und besprochen werden. Wir sind oft gar zu gern geneigt, Zukünftiges von allem loszulösen, es als etwas zu denken, das ganz unvermittelt, überraschend auf uns einstürmen, uns bedrängen oder befreien wird. Es nimmt alles seinen natürlichen Lauf; auch die Zukunft wird mal Gegenwart und die Gegenwart mal Vergangenheit; und wir ersehen schon bei Vorwegnahme einer kleinen Zeitspanne, bei einer Anleihe an die Zukunft, daß sie ohne Rückhalt nicht genommen, ohne einen Gegenwartswechsel auf Ziel nicht gedeckt werden kann. Wer in solchen Fragen, die, wie wir sehen werden, von einer ganzen Menge anderer aktueller Fragen abhängig sind, nur durch rosig gefärbte Gläser sieht, der wird sehr bald zur Starbrille greifen müssen, um die Dinge nicht mit sich durchgehen zu lassen. Sehr viele prophetische Sprünge ins Ungewisse haben, wie bei der Echternacher Sprungprozession, den Rücksprung machen müssen, um leidliche Fühlung mit der Gegenwart zu behalten. Alle zurzeit noch führenden Kräfte innerhalb unseres Themas waren auch anfänglich etwas sehr gegenwartsflüchtig und damit zukunftseinsam; sie verloren die lebenswarme Fühlung selbst bei der mehr als willigen kleinen Gefolgschaft. Es waren Vorposten ohne Rückendeckung, und wir wissen, daß sie nur wenige Angriffe erfolgreich abzuschlagen vermochten. Sie mußten schließlich auf das große Sammeln hin Halt machen, um nicht ganz abgeschnitten zu werden. Schon heute, da wir noch kaum eine Geschichte der modernen Entwickelung schreiben können, haben wir doch immerhin so viel Klärung, daß sehr viele Fehler erkannt und zum Teil verbessert werden konnten. Das Variété- und Spezialistentheater für Feinschmecker lenkte wieder mehr zur Volksbühne, den Brettern, die die Welt bedeuten, über. Ein wirkliches Kunstgewerbe kann eben nur von Grund auf wachsen, es kann nicht so ohne weiteres Handel und Wandel, Produktion, Angebot und Verbrauch von hergebrachten Bahnen abdrängen und in neue Geleise zwängen ohne brauchbare, erprobte Übergangsweichen; sonst gibt's immer den berühmten Kladderadatsch. Solchen können wir nirgends gebrauchen, denn dadurch wird jegliche Entwickelung um Jahre zurückgestellt.

Heute, wo das Kunstgewerbe zu einem Streitobjekt ganzer Parteien und Richtungen, des Erwerbs- und Bildungswesens, ja auch zu einem Angelpunkt zwischen Handwerk und Industrie und Künstler und Kaufmann geworden ist, besteht die Forderung, Zukünftiges nur aus Vergangenheit und Gegenwart heraus vorzubereiten und zu lösen, mehr denn je zu Recht. Es sind nicht einseitige Bildungsfragen, um die es sich dabei handelt; es sind Fragen wirtschaftlicher, sozialer und kultureller Natur, tiefeinschneidende Lebensfragen von allgemeiner Bedeutung. Man kann heute nicht so ohne weiteres und nicht ohne die allerschwersten Folgen befürchten zu müssen: eine Produktionsäußerung, ein Absatzgebiet oder ein kulturelles Bedürfnis ausschalten. Gerade Kunst und Kunstgewerbe bedürfen eines sehr gut gesicherten Unterbaues, einer materiellen Wohlfahrt, eines wirtschaftlichen Überschusses und einer nicht nur oberflächlichen Gesittung und Gesinnung. Die Geschichte bietet uns gerade dafür vortreffliche Anhaltspunkte. Solche Zustände können aber wirklich nicht durch einseitige Maßnahmen der an der Lösung am meisten interessierten Stände und Berufe geschaffen werden; es kann hier immer nur Teilarbeit geleistet werden; Teilarbeit für wirtschaftliche Hebung, Teilarbeit für Standeshebung, für Berufsveredelung, Leistungssteigerung und dergleichen mehr, und zwar nur beschränkt auf kleine Kreise. Alle Kongresse und Verbandstagungen bestätigen das, obgleich die Arbeit nur innerhalb eines verhältnismäßig kleinen Organismus zu vollziehen ist, dem gegenüber das Leben selbst wie die Riesensumme vieler Organismen und Mechanismen steht. Also ein kleines Konkretum einem gewaltigen Unberechenbaren und Unbeugbaren gegenüber, dem im großen ganzen nur mit Witz und List beizukommen ist. Unsere vielen Interessenverbände mit unzählbaren Sonderbestrebungen beweisen das ja.

Leuchtet man einmal in die Dinge hinein und übersieht dabei die vereinzelten Glanzlichter, so wird man gewahr, wie viel Unzulänglichkeiten sich hinter ihrer Erscheinung verbergen. Wir haben es fühlbar erlebt, daß

politisch große Zeiten nicht immer den inneren Frieden zu gewährleisten vermochten, daß wirtschaftlicher Hochstand nicht die Armut beseitigen konnte, daß ein starkes Können noch nicht Arbeitsgelegenheit schafft und universelle Bildung noch nicht immer ein Verlangen nach Kunst und Geschmackswerten birgt. Das sind eben Zustände schwankenden Niveaus, mit expansiven Gelüsten. Wir haben nicht einmal politische oder wirtschaftliche Notlage, keine drückende Armut, keine beschämenden Bildungsmängel, keine ungeschulten Kräfte, keine Gleichgültigkeit gegen Kunst und Schönheit. Wenn es trotz alledem nicht stimmt, keine Harmonie zu erzielen ist, so liegt das eben gewiß nicht an der angeblichen Ungunst, an Fehlerscheinungen in der eigentlichen Lebensabwickelung, sondern an der Bekundung und Verfechtung vieler Sonderinteressen und Sonderbestrebungen, deren Erzeuger zu Fremdkörpern im Gesamtleben werden. Es sind das politischer Unfriede, religiöse Unstimmigkeit, wirtschaftliche Habgier, arbeitsscheues Behagen, übertriebener Bildungshunger und entartende Gleichmacherei. Jede Strömung strebt für sich nach der Insel Utopia ohne Rücksicht auf das Ganze. ▫

▫ Und das vollzieht sich noch unter ziemlich normalen Verhältnissen, in an sich noch aufwärts steigender Linie; wir wären blöde, urteilslos und undankbar, das zu verkennen. Wir leiden tatsächlich nur unter der Zerfahrenheit dieser auseinanderstrebenden Verhältnisse, unter dem Übermaß des Persönlichkeitskultus bei jedem Wort, das gepiepst, bei jedem Plan, der ausgeheckt, und bei jedem Ei, das mit vielem Gackern gelegt wird. Danach geht's auf die Suche nach Verehrern und Anhängern, bis wieder eine neue Partei, eine kleine Gemeinde oder ein Vereinchen zustande gekommen sind und Heros, Prophet und Vereinsmeyer ihr Ämtchen erhalten haben. Wer möchte die Sonderlüste alle befriedigen. Staat, Kirche, Schule, Gesellschaft, das Volk und der Einzelne kranken daran; über die Einzelheit wird das große Ganze vergessen. Wie ungeheuer viel Schädlinge nagen daran, wie viel Rabbes sucht der Einzelne an den Gütern der Nation und der Menschheit zu machen. Nur die Fülle, der sichtbare Reichtum in diesen vielen Erscheinungen verbirgt die innere Armut und Haltlosigkeit ihrer Beweggründe. Es ist eben die Mache, die äußerliche Geschicklichkeit, die hier entscheidet, getragen von Neid, Mißgunst, Unduldsamkeit, Rücksichtslosigkeit und Größenwahn. Dem begegnen wir überall; das Unerträgliche wird eben durch die Gewohnheit erträglich. Und wenn die Geschichtsschreibung die Filtration macht, so stellt sie aus dem Extrakt heraus die Zensuren für die Völker und Staaten, ihre Förderer und Bedrücker, ihren Fortschritt und Rückschritt, die Aktiven und Passiven fest. Das ist dann die Helldunkelmalerei mit den weichen Kontrasten, tiefen Farben, schmeichelndem Licht und saugenden Schatten. ▫

▫ Wer zwischen den Zeilen lesen kann, wird unschwer das Schicksal des Kunstgewerbes darin wiedergegeben finden. Die Gesamtlage, die innere Not, der äußere Glanz, Aufwand und Leistung, Gesittung und Gesinnung, Gewinn und Verlust, Verdächtigung, Selbsteinschätzung, Papsttum und Dogmatik sind hier so gut vertreten wie in einem der oben gestreiften Einzelbetriebe irgend eines Staatskörpers oder einer Kirche, eines politischen Klubs oder einer Sippe gleicher Interessen. Wer sich zu dieser Analyse noch nicht emporgeschwungen hat, der tut gut, einmal den Verhandlungen exklusiver Körperschaften des Kunstgewerbes beizuwohnen. Hier wird das Urteil gesprochen, die Impotenz und Unreife der Außenstehenden verkündet, die freche Presse gestäupt und den eigenen Helden Hosianna gesungen. Aber, das erlösende Wort bleibt auch hier ungesprochen, die Tat ungetätigt. Obgleich man vorher genau weiß, was verhandelt und wer angegriffen werden soll, so handelt es sich doch um eine innere Angelegenheit, in der Kläger und Richter eine Person sind und der Beklagte unter allen Umständen verurteilt wird. Das Verfahren erstreckt sich auf das moderne Kunstgewerbe nebst Anhang, beginnend bei den fortschrittlichen Vertretern der Regierungen, den Künstlern und Modernisten, den künstlerisch gesinnten Kaufleuten bis herab zu den Schulen, ihren Leitern, Lehrern und Schülern, den armseligsten Kunstgewerbezeichner nicht ausgeschlossen. Wollten wir uns mit dem Urteil begnügen, das Ergebnis der Verhandlungen als schicksalsschwängernd ansehen, dann wäre hier nur noch die Zukunftslosigkeit des modernen Kunstgewerbes festzustellen. Dazu liegt nun aber keinerlei Grund vor, und ich verspüre auch keinerlei Lust dazu angesichts der bisherigen Entwickelung des modernen Kunstgewerbes. Man müßte ja geradezu mutlos werden, wenn Vorgänge in einer Minderheit imstande sein sollten, die ganze Bewegung einer zehnfachen Überzahl zu diskreditieren und zu untergraben. Wo es noch fehlt, das sehen wir auch; aber wir nörgeln nicht nur, sondern bessern zugleich; sehen das Bessere nicht als eigentlichen Feind des Guten an, sondern als notwendige und erfolgreiche Entwickelung. Wir tun auch gar nicht so, als ob nun schon alles erreicht sei, ob das Ziel nicht nochmals weitergesteckt werden müsse. Wir zweifeln auch kaum daran, daß aus unsern Gegnern noch Mitarbeiter und Förderer werden könnten. Denn unsere Sache ist keine Vereins-, keine Personal- oder nackte Berufsangelegenheit, sondern eine Kulturforderung und Lebensfrage, wobei es um viel größere Interessen geht: um Sein oder Nichtsein im Konkurrenzkampf der Völker! ▫

▫ Die Sache des modernen Kunstgewerbes ist die Sache unseres Volkes geworden, und wenn dafür im großen ganzen bisher nur eine gewisse Teilarbeit für die Begüterten und Fortschrittlichen geleistet werden konnte, so liegt das nicht an der angeblichen Neuheit der Bewegung und ihrer Loslösung aus dem historischen Rahmen und vom Hergebrachten, sondern in den Verhältnissen überhaupt. Es läßt sich hier nichts erzwingen, nichts oktroyieren. Trotz des gehabten Vorsprunges mußten wir zurückweichen, damit die anderen nachkommen konnten. Gut Ding will Weile haben. Man sollte es kaum glauben, aber es ist so: eine solche Bewegung bleibt nicht an der Oberfläche, sie kommt auch nicht ganz plötzlich; sie bereitet sich vor, wühlt von der Tiefe herauf, flutet und ebbt. Manches Schifflein wirft sie auf den Strand, andere reißt sie im lustigen Spiel der Wellen mit, nur wenige trifft sie zu großer Fahrt vorbereitet. Im Aufruhr der Elemente geht Ballast und Ladung über Bord, entbehrliche und zuvielgeladene Dinge. Das Kostbarste bleibt Lebensfracht und wird in Umlauf gesetzt. Das sind alles nur Vergleiche, um zu zeigen, daß uns nichts in den Schoß fiel, daß alles mühsam errungen werden mußte durch große Aussaat und in kleiner Ernte. Aber auch dieser folgte eine Aussaat und wieder eine neue Ernte, und so fort bis auf Brüssel zu, wo wir selbst unter Beschränkung noch große moralische Erfolge erzielten. ▫

▫ Um die Sache des modernen Kunstgewerbes steht es also nicht schlecht, und um ihre Zukunft braucht es uns nicht zu bangen. Wenn es nicht gleich nach aller Wunsch gehen sollte, mal irgendwo die Stilkopie wieder Mode würde, so bedeutete das immer nur eine kleine Freude für unsere Widersacher, keinen Mißerfolg für die Sache selbst. Wir haben eben gesehen, daß dafür sehr viele Faktoren in Frage kommen, es handelt sich um keine Mode, um keine Spekulation, auch um keine Künstler

oder Schulfrage; darüber sind wir seit langem hinaus. Es sind die erfolgreichen Ansätze einer Geschmacksreformation, der Kultur einer Neukunstpflanzung, die nicht mehr ausrottbar sind. Nach der Gründung des Reiches ist dieser Modernismus, der übrigens in der Wissenschaft und Literatur voraufging, in der Kunst und im Kunstgewerbe das Bedeutendste der völkischen Eigenart des Deutschtums. Dem Uneingeweihten mag es nicht scheinen; aber dem ist doch so, daß Politik, Wirtschaftsleben, soziale und Bildungsfragen dabei eine große Rolle gespielt haben, sonst hätte die Bewegung gar nicht so umwälzend und aufrüttelnd wirken können. Wer heute das moderne Kunstgewerbe außerhalb der modernen Bewegung überhaupt stellen wollte, das heißt nur als einen Ausfluß geschmacklicher und kunsttechnischer Errungenschaft auffassen würde, der hätte doch nur die Form, nicht den Inhalt als das typische der Bewegung genommen. Und wir hätten wiederum nicht nötig, uns um dessen Zukunft zu sorgen, weil dann der Wandel des Geschmacks nur das übliche in der Flucht der Erscheinungen sein würde. Der ethische und ästhetische Lebensnerv des modernen Kunstgewerbes hat aber unser ganzes Leben in Tätigkeit gesetzt, er ist überall in engster Fühlung mit allem Geschehen, mit Haus und Schule, mit Handwerk und Industrie, mit dem Verkehrsleben; Justiz und Kirche setzt er auch bereits in Vibration: Denn ein modernes Kunstgewerbe kann eben nur ein Ausfluß des modernen Lebens sein. Und deshalb ist es auch notwendig, daß es ständig mit diesem in organischem Zusammenhang bleibt. ▫

▫ Es war zu allen Zeiten so; jedes Renaissancezeitalter weist das nach, daß in politischen und wirtschaftlichen Hochkonjunkturen Kunst, Wissenschaft und Handwerk am besten gedeihen. Waffenlärm, Mißernten, Unruhen, Abfluß des Nationalvermögens oder Abwanderung der Volkskräfte taugen dafür nicht. Es muß ein Bedürfnis nach Frieden und Stille, nach Wohlbehagen und Sorglosigkeit, nach Verbesserung der Lebenshaltung, nach Bildung und Lebensverschönung vorhanden sein, wenn jene Faktoren im Haushalte der Völker von kultureller Tragweite werden sollen. Und deshalb wird auch die Zukunft und Leistungsfähigkeit des Kunstgewerbes steigen oder fallen je nach der Höhe oder Tiefe der Leistungsäußerungen auf allen anderen Gebieten. Aber alle Angehörigen des Kunstgewerbes müssen zuvor selbst mit den allerbesten Leistungen vorangehen, die Abnehmer ihrer Erzeugnisse erziehen helfen. Im kunstgewerblichen Nachwuchs schon, der aus bester Wahl bestehen und dem beste Lehre und Schule werden muß, müssen Qualitätskräfte herangebildet werden, deren Wissen allgemeiner Art über das Ziel der Volksschule hinausragt. Wer für die kunstliebenden Kreise schaffen will, der muß auch deren Lebensart, Gewohnheiten und Bedürfnisse kennen, dem muß Parkett und Sekt vertraut sein. Die Zukunft des Kunstgewerbes ist demnach von vielerlei Erfahrung, Können und Klugheit abhängig; zu allererst aber doch von dem politischen und wirtschaftlichen Wohlergehen der eigenen Nation und des der Völker. Also nicht auf die Schicksalserfüllung eines einzelnen Berufes kommt es an, nicht auf die Glanzleistungen einzelner Führer, auch nicht einmal auf die Repräsentation auf einer Weltausstellung. Der Pulsschlag der Zeit in einem ganzen Volkskörper muß auch der Pulsschlag seiner Glieder sein. Kann das Kunstgewerbe dem gerecht werden, dann wird seine Zukunft eine bessere sein als seine Gegenwart.

K. H. O.

SPRECHSAAL FÜR DIE LESER

▫ **Das absichtliche Verhämmern von Metallgeräten, als Charakteristikum von Handarbeit!** Die in Heft 4 aufgeworfene Frage nach dem *Urheber des Hammerschlages* bei kunstgewerblichen Treibarbeiten und der diese Manipulation arg in Mißkredit stellende Schriftsatz bedarf einiger Entgegnungen. Benannter Artikel ist ganz dazu angetan, Unklarheiten auch in Fachkreise zu tragen. Die Antwort auf die Frage, nach dem gewissenlosen Erfinder des Hammerschlages, ist leicht mit einer Formel zu beantworten. Man summiere: »Publikum, Künstler, Fabrikant und Händler«, dividiere mit vier, als Resultat erhält man »Kunstjongleur«, eine Erscheinung der Neuzeit. Die Anschauung, der handwerkliche Hammerschlag stelle eine Täuschung dar, die bezwecke, den betreffenden Gegenstand als handgearbeitetes Stück zu dokumentieren, dürfte nur bei sentimentalen oder unwissenden Leuten anzutreffen sein. Vielmehr wird der Verfertiger mit den ihm als Metalltreiber zur Verfügung stehenden Mitteln, von der Absicht des Schmückens ausgegangen sein. Der gebildete Käufer wird diese Schmuckzutat sicher als nichts anderes kaufen. Wenn der Kaufmann eine andere Auslegung der Motivierung des Hammerschlages anwendet, um seine Ware an den Mann zu bringen, so schadet das dem Gegenstande nicht. Den Schönheitsbegriff »glatt«, als Resultat der Maschinenerzeugung, hat überdies jeder gewöhnliche Sterbliche reichlich Gelegenheit zu genießen; beispielsweise am Ofenrohr, am Gebrauchsgeschirr der Küche, am Reflektor einer Wandlampe, am Benzinkessel des Autos usw. Bei all diesen Gegenständen wird »glatt« zum Erfordernis und kann dann auch von einer Ästhetik des Gebrauchsgegenstandes gesprochen werden. Der Handwerker von »früher« ließ mit gutem Grunde seine Hammerschläge nicht stehen. Damals war »glatt« das von der handwerklichen Geschicklichkeit abhängige Motiv; heute weiß jedes Kind, daß dies die Maschine, übrigens auch eine Erfindung der modernen Intelligenz, besser besorgt. Die Verhältnisse haben sich also geändert, und der Hammerschlag bietet dem Handwerker ein Ausdrucksmittel seiner Geschicklichkeit. Der Kenner wird diese Arbeit zu schätzen wissen. ▫

Max Riegel, Dresden.

▫ **»Gezeichnet« oder »genehmigt«?** Ein *Regierungsbaumeister* schreibt: Wir Staatsbeamte sind als Künstler leider zur Anonymität verurteilt; man erfährt in den seltensten Fällen, wer die Pläne eines öffentlichen Gebäudes entworfen hat. Warum das eigentlich? Würde man uns als schlechtere Beamte ansehen, wenn wir beweisen dürften, daß wir auch gute Künstler sind? Den Ruhm vor dem Publikum und die Anerkennung von oben heimsen oft solche Ressortchefs ein, die zur eigentlichen Schöpfung auch nicht einen Funken beigetragen oder nur scheinbar an Einzelheiten herumgemäkelt und geändert haben. Schon bei der Ablieferung unserer Arbeiten geht das Dekorum unserer Autorschaft flöten, denn der Vorgesetzte schreibt unter *unseren* Entwurf: gezeichnet X. Y. Z.«. Ist dies urheberrechtlich zu beanstanden? Könnte man nicht verlangen, daß zu unserem Autornamen nur das, zu keinem Mißverständnis führende »Genehmigt des Vorgesetzten treten dürfte? ▫

DAS BISMARCK-NATIONALDENKMAL AM RHEIN



Hermann Hahn und Architekt Bestelmeyer, München

DAS *Bismarck-Nationaldenkmal am Rhein* ist eine der bedeutendsten künstlerischen Aufgaben der letzten Zeit und verdient deshalb eine besonders sorgfältige Beurteilung und Auswahl. ▫

▫ Ein stattliches Komitee glänzender Namen des Adels und der bürgerlichen Kreise hatte einen Aufruf unterzeichnet und in verhältnismäßig kurzer Zeit die Summe von annähernd einer Million Mark gesammelt, die jedoch erst die Hälfte der Aufwendungen darstellte, die man für nötig hielt, um dem »Nationalheros«, dem Fürsten Bismarck, ein würdiges Denkmal aus Volksmitteln zu errichten. Immerhin war die Unterlage geschaffen, auf der die praktischen Schritte begonnen werden konnten. Man wählte einen *Kunst- und Bau-Ausschuß* unter dem Präsidium des Geh. Kommerzienrates E. Kirdorf, dem als zweiter Vorsitzender der Fürst von Hatzfeld, Herzog zu Trachenberg und als dritter Vorsitzender der Provinzialkonservator Prof. Dr. Paul Clemen beigegeben wurden; als erster und zweiter Schriftführer wirkten Geheimrat Prof. Dr. Max Schmid-Aachen und Prof. Dr. Max Dessoir-Berlin. ▫

▫ Der Kunst- und Bauausschuß wählte, unter Mithilfe zahlreicher künstlerischer Kräfte, die *Elisenhöhe bei Bingerbrück* als den geeignetsten Platz für das Denkmal und veranstaltete zur Gewinnung von Entwürfen einen *Wettbewerb* unter allen deutschen Künstlern. Man ließ den Bewerbern in bezug auf die künstlerische Auffassung und Gestaltung vollkommene Freiheit und stellte es ihnen anheim, wohin auf dem angegebenen Gelände sie den Schwerpunkt der Denkmalsanlage verlegen wollten; nur machte man zur Bedingung, daß das Denkmal vom Rhein aus, sowohl oberhalb wie unterhalb der Elisenhöhe zur Geltung komme und zugleich den Denkmalplatz vollkommen beherrsche. Mit anderen Worten, das Denkmal sollte in Nah- und Fernsicht wirken. Als Unterlagen erhielten die Künstler Lagepläne des Platzes und fünf verschiedene photographische Aufnahmen der Elisenhöhe von nah und fern. ▫

▫ Diese *fünf photographischen Ansichten* der Elisenhöhe mußten für diejenigen Künstler, die den Denkmalsplatz nicht persönlich in Augenschein nehmen konnten, entscheidend sein; sie zeigen die große Schwierigkeit und Zwiespaltigkeit der Aufgabe. Die *erste* Aufnahme wurde am südlichen Teil, auf halber Berghöhe, gemacht, von einer Straße aus, die durch Weinberge führt. Man blickt auf ein horizontal sich aufschichtendes Weinbergland, das sich ganz flächig und ohne Bergcharakter in den Horizont verliert. Nur die dem Rheine zugekehrte Spitze dieses Landrückens, die jetzt eine kleine Schutzhalle trägt, markiert durch einen verlassenen, zerklüfteten Steinbruch den Bergcharakter; vor dem Steinbruch vorbei, ihn gewissermaßen in sich aufnehmend und paralysierend, senkt sich die Geländelinie sanft zu Tal. In diesem Landschaftsbilde überwiegen also die ausdruckslosen Horizontalen durchaus, auch der Bergrücken bietet sich ganz flach. Man hat *hier* nicht den Eindruck, als ob eine wuchtige Denkmalsanlage am Platze wäre. Die *zweite* Aufnahme ist mitten im Flußbette, etwa von der Mäuseturm-



Insel aus gemacht. Sie nimmt die Spitze der Elisenhöhe direkt von vorn, stellt also die Nahsicht vom Flusse aus dar. Zum Gasthaus Elisenhof hinunter fällt der Steinbruch berg- und felsenartig ab und gibt der Elisenhöhe eine zugespitzte Form. Links von ihr schichten sich die vorher erwähnten Weinberge, deren horizontaler Ausdruck durch die in halber Berghöhe, unter dem Steinbruch vorbeiführende Straße verstärkt wird. Der rechts an den Steinbruch anschließende Abhang ist bewaldet, ebenso der Bergrücken, dessen sanfte Linien sich von beiden Seiten in einem ganz flachen Winkel hinter der Denkmalsstelle zusammenschließen. Diese Ansicht läßt annehmen, daß eine vertikale Betonung des Denkmals nicht ungünstig wirken könnte. Die *dritte* Aufnahme nimmt die Elisenhöhe ein Stück mehr flußabwärts vom Ufer aus, schon gegen den Horizont. Die horizontale Schichtung der Weinberge ist mehr verschwunden; der Steinbruch steht ziemlich steil gegen die Luft, während die Bergfläche rechts durch eine große Waldmasse seinen markanten Anblick wesentlich mildert. Man könnte hier zu dem Wunsch gelangen, das Denkmal mehr an die Bergspitze zu verlegen und größer zu gestalten, um es als Gegengewicht gegen die große Waldmasse wirken zu lassen. Die *vierte* Aufnahme veranschaulicht, wie sich die Fernsicht stromabwärts immer deutlicher entwickelt. Der Bergabhang erscheint jetzt ganz bewaldet und fällt in einem Winkel von ungefähr 40 Grad zum Flusse ab; seine Linie bietet sich dem Auge klar, ohne jede Überschneidung, gegen den Horizont, verstärkt durch mehrere dem Beschauer näher befindliche, parallel abfallende Abhänge. Obwohl der Bergrücken vom Denkmalsplatz aus nach hinten ganz flach, beinahe horizontal zurücktritt, beherrscht das Denkmal das ganze Landschaftsbild doch unbedingt. Die Einzelformen einer größeren, architektonischen Anlage würden noch deutlich erkennbar sein, das Ganze ginge jedoch schon hier in die Silhouette über. Eine räumlich ganz klare Gliederung der Denkmalsmasse wird von diesem Schaubilde bedingt. Die *fünfte* Aufnahme ist sicher die wichtigste; sie fordert direkt zum Studium heraus und ist mit größter Überlegung darauf berechnet. (Wir führen sie auf Seite 113 vor, erläutert durch ihren geometrischen Aufriß.) Diese Aufnahme ist deshalb die wichtigste, weil sie die stundenweit und mehrere Rheinwindungen hindurch sich ziemlich gleichbleibende Fernsicht darstellt, die man bei der Fahrt stromaufwärts genießen soll. Man vergleiche die hier gegebenen Abbildungen. Gegenüber liegt die Burg von Rüdesheim, dem Beschauer allerdings viel näher, aber doch von der fernen Elisenhöhe einen Gegenwert, ein Gleichgewicht fordernd. Es ist nicht anders anzunehmen, als daß die Herren des Kunstausschusses, die diese Aufnahme veranlaßt haben, die selbe deutliche Empfindung hatten, denn das Gesichtsbild ist bewußt auf diesen Eindruck berechnet. Zieht man nämlich von dem »Dach« der Burg links (C) eine Horizontale durch die Luft, so trifft sie bei D genau die Stelle der Elisenhöhe, auf der das Denkmal stehen soll. Eine horizontale Luftlinie von der Burgspitze (A) trifft bei B die Elisenhöhe dort, wo ihr Rücken durch sich vorschiebende Berge begrenzt wird. Errichtet man auf E, dem Standpunkt des Photographen, eine Senkrechte, so erhält man in E und F die Scheitelpunkte für gleichschenklige Winkel, die das Bild der Fernsicht deutlich aufschließen. Eingehendere Vergleiche möge der Leser selbst anstellen; sie werden zu der Überzeugung führen, daß hier der Kunstausschuß ganz richtig empfunden hat: das Denkmal auf der Elisenhöhe müsse in der Fernsicht der Rüdesheimer Burg ein Gleichgewicht bieten. Ich nehme also an, daß die Höhendifferenz der Luftlinien C—D und A—B den Anhaltspunkt für die *Höhen*-Entwicklung des Denkmals (ohne den Unterbau) in der Fernsicht bietet. Nur ein Denkmal von dieser Höhe und klarer vertikaler Betonung könnte so, wie es die Wettbewerbsbedingungen verlangen, in der hauptsächlichen Fernsicht, von flußabwärts, zur Geltung kommen. ▫

▫ Dieser Ansicht war, wie ich behaupte, der Kunstausschuß, der diese Wettbewerbsbedingungen aufstellte, von Anfang an, bis zu dem Tage, an dem die *Preisrichter,* vor Beginn ihrer Detailarbeit, die Örtlichkeit noch einmal in Augenschein nahmen. Da ließen sich die Herren von jener ersten Nahsicht, die, wie oben geschildert, den Bergcharakter der Elisenhöhe mindert, allzusehr beeinflussen; sie verloren beim Anblick der horizontalen Schichtung des Geländes im Süden den Mut, dem Berge eine wuchtigere Anlage zuzutrauen. *Bevor* also die Beurteilung der im Düsseldorfer Kunstpalast aufgestellten Arbeiten begonnen wurde, hatte die Majorität des Preisgerichtes *den Grundsatz,* es dürfe nur ein flacheres, leicht wirkendes Denkmal in Frage kommen, wohl schon durchgedrückt. (Während ich dies schreibe, ist das Protokoll noch nicht erschienen; ich kann also nur eine, allerdings ziemlich begründete Vermutung aussprechen.) Das war schade, denn es sprach der Mehrzahl der Entwürfe, die sich durch die Fernaufnahmen des Kunstausschusses hatten beeinflussen lassen, das Todesurteil, das nur durch eine nochmalige Ortsbesichtigung hätte revidiert werden können. Doppelt schade, denn es befanden sich unter der *prinzipiell ausscheidenden* Masse wirklich gute Entwürfe mit Ansätzen zur Monumentalität, von der manche preisgekrönten Arbeiten nur recht wenig zeigen.

▫ Der Unterschied in den Auffassungen, sowohl bei den Preisrichtern als auch bei den konkurrierenden Künstlern, geht tiefer. Man kann *zwei Gruppen* unterscheiden: nämlich die bürgerlich, in der Nähe empfindenden Süddeutschen, die sich an Details berauschen können und schöne dekorative Einzelwerke hervorbringen; mit ihnen stimmen die Figurenplastiker und Maler. Auf der anderen Seite stehen die kühler und distanziert fühlenden Norddeutschen, die dem Gesamteindruck gern eine, wenn auch schöne Einzelheit zum Opfer bringen und folgerichtig eine selbständige, nicht im Wachstum des Ganzen begründete Ornamentierung mit körperlichem Unbehagen verabscheuen; zu ihnen gehören die Baukünstler, die architektonische, raumkünstlerische Verhältnisse verlangen. Also auf der einen Seite die Liebe für Dekoration als Selbstzweck, auf der anderen Seite das

Streben nach monumentaler Wirkung. Oder, ganz deutlich gesagt: die einen legten bei ihrer Schöpfung oder ihrer Beurteilung den Hauptwert auf die *Nah*wirkung, die anderen auf die *Fern*wirkung. Diese grundsätzlich verschiedene Disponiertheit, ich möchte beinahe sagen: entgegengesetzte völkische Charakterveranlagung, arbeitete den zwiespältigen Kern der Aufgabe so heraus, daß es schon bei der Vorbesichtigung des Terrains zum Klappen kam. Die Parteien standen sich schon da entgegen, jede Differenziertheit der Ansichten verschwand in der vergröberten Formulierung der Streitfrage: entweder wuchtig oder leicht, entweder groß oder klein, entweder vertikal oder horizontal. Und da es nun leichter ist, in der Nähe zu explizieren, zumal das vorstehend beschriebene, erste Nahbild einer flachen, horizontalen Gestaltung zuzustimmen scheint; leichter, als jemandem, dem der eigentliche Sinn dafür fehlt, die Erfordernisse einer Fernwirkung klar zu machen; und da endlich der sentimentale Respekt vor der fiktiven Limonaden-Romantik des Rheines, die nicht zerquetscht werden dürfe, eine gute Waffe gegen alle auf wuchtige Größe gerichteten Gedanken bildete, so siegte die bürgerliche Nähe über die monumentale Ferne. Es geschah etwas ganz Ungehöriges: das *Preisgericht* legte sich auf den Grundsatz: etwas Leichtes, Horizontales, Flaches, fest, ohne auch nur einen Entwurf schon geprüft zu haben. Und doch hätte eine, von der Prüfung der Arbeiten ausgehende Orientiertheit über das eingesandte Wettbewerbsmaterial und eine *nachträgliche* Vergleichung der versuchten Lösungen mit der Örtlichkeit zu einem ganz anderen Beschluß, zu einer viel sachgemäßeren Auswahl führen können und müssen, als eine *vorgefaßte*, durch Überredung erzeugte Meinung. ▫

▫ Lassen wir den Eindruck, den man an den fünf gut und recht gewählten Standpunkten von der Elisenhöhe gewinnt, noch einmal an uns vorüberziehen. Die Nahsicht von der halben Berghöhe läßt ein leichtes flaches Denkmal wünschen, da hier der flache Teil des Berges den Beschauer am meisten beeinflußt. Gewinnt man aber nur etwas Distanz von der Mäuse-Insel aus, so sehnt man sich nach einer deutlichen Vertikale in der Landschaft. Und nun gar am Fuße des Berges, wenn derjenige Teil der Elisenhöhe, der ihr seinen, einzig in der Erinnerung



Alfred Fischer und Walter Kuebe, Düsseldorf — Ein II. Preis

Richard Riemerschmid, München — Ein III. Preis



O. O. Kurz und Bernhard Bleeker, München — Ein III. Preis

haftenden Nahcharakter gibt, nämlich der Abhang des zerklüfteten Steinbruches hervortritt, da wünscht man sich geradezu eine energische, körperhafte Masse. Bei der halben Fernsicht möchte man diese Masse, damit eine markante Silhouette herauskommt, recht deutlich gegliedert haben, in einfachem, straffem Aufbau; die Hauptfernsicht endlich unterstreicht und verbindet nun diese beiden Wünsche zu dem einen Verlangen: *hoch, architektonisch, klar muß das Denkmal sein und eine Silhouette bilden, die sich einprägt und die umgebenden Lande bestimmt.* ▫

▫ Was hat nun das *Preisgericht* erwählt? Den *ersten Preis* (Abb. S. 109) gab es einer runden, tempelartigen Anlage, einem flachen Steinring, der von rundgestellten, vierkantigen Säulen getragen wird und aussieht, als ob ihn der Wind jeden Augenblick von der Höhe fortnehmen könnte. In dieser oben offenen kreisrunden Anlage steht — vor einem Wasser (!) eine schön, münchnerisch-eklektisch aber geschmackvoll modellierte nackte Siegfriedgestalt. (Dieselbe Gestalt hat uns derselbe Künstler kürzlich in Berlin für das Chicagoer Denkmal als Goethe vorgesetzt.) Dies Denkmal ist den, aus prähistorischen Grabmälern entwickelten irischen »*Dolmen*« (keltisch und bedeutet: Steintisch!!) nachgebildet, aber an dieser Stelle aus mindestens drei Gründen vollkommen deplaciert. Erstens gehört eine solche Anlage nicht auf einen sich aus einer Bergkette vorschiebenden einzelnen Abhang, sondern auf einen nach allen Seiten gleichförmigen und flachen Hügel; zweitens kann man schwerlich seitlich oder in die Mitte des Kreises eine Figur stellen, die da historisch und geschmacklich nicht hinpaßt und vor allem von überall, ausgenommen in unmittelbarer Nähe, überschnitten wird (in eine solche Anlage gehört ein flacher Sarkophag), drittens fehlt jede Möglichkeit einer plastischen oder silhouettenhaften, mittleren oder vollkommenen Fernwirkung. Die Urheber haben dies selbst gefühlt, denn sie stellten ihren Entwurf, wenigstens zeichnerisch, von der unmittelbaren Nahsicht und von der flach geschichteten Bergseite aus dar. Man muß sich ganz entschieden *dagegen aussprechen*, daß etwa dieser Hahn-Bestelmeyersche Entwurf ausgeführt werde; es wäre ein falsches Dokument unserer nach ganz anderen Zielen strebenden Zeit. ▫

▫ Der *zweite* Entwurf (Abb. S. 109), von Brantzky in Köln, hat dem Hahnschen gegenüber erhebliche Vorzüge, erscheint aber zur Ausführung auch nicht sehr geeignet. Er hat wohl eine sehr gute Nahsicht, kann aber, da er ohne Höhentwickelung in den Berg hinein und zurück geht, keine Fernsicht erzielen, sondern da bestenfalls als eine Verstärkung der natürlichen Form der Elisenhöhe, als deren Markierung, wirken. Immerhin ist dieser Entwurf derjenige unter den preisgekrönten, mit dem man sich, seines klaren Gedankens wegen, am meisten befreunden könnte. ▫

▫ Was soll man aber zu dem *dritten* Entwurf (Abb. S. 111) von Fischer und Kniebe in Düsseldorf sagen? Es ist ein Säulentempel von leidlich guten Verhältnissen, die aber die Baumasse trotz großer Dimensionen nicht zu einer monumentalen Wirkung steigern. Der Unterbau und die Terrasse erscheinen zu flächig und zu wenig körperhaft; man denkt eher an eine Gartenmauer mit Sonnentempel, als an ein Denkmal. Das Ganze verlangt nach städtischer Umgebung in respektvollem Abstand. In weitgedehnter Landschaft würde dem Beschauer diese Anlage sicher dünn und kraftlos vorkommen, trotz der angestrebten Gedrängtheit. ▫

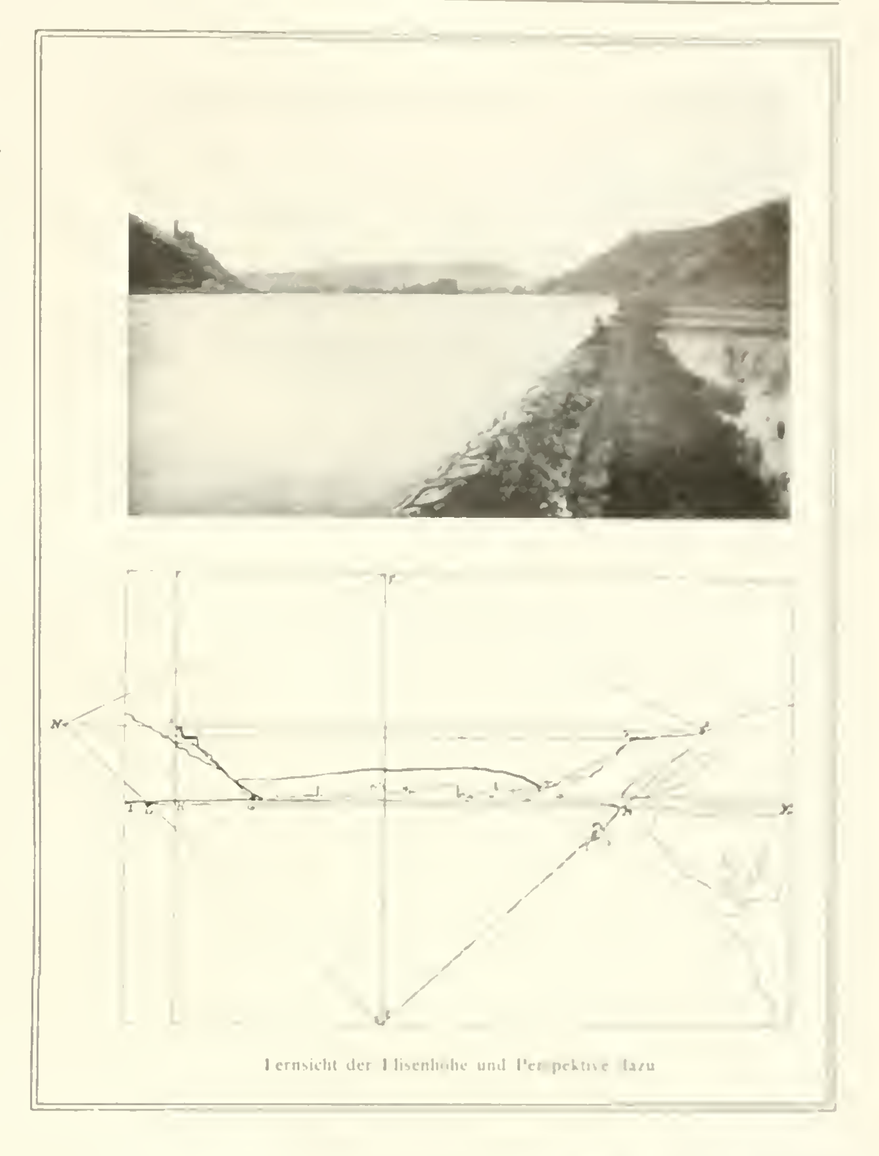
▫ Riemerschmid, der Schöpfer des *vierten* Entwurfes (Abb. S. 111), sucht in geschickter Weise die Forderungen der Nah- und Fernsicht zu vereinigen, indem er an seinem Kuppelbau die vertikale Gliederung durch zahlreiche vorspringende Träger betont, im breit vorgelagerten Unterbau aber auf die Gestalt des Berggipfels Rücksicht nimmt. Der Charakter des Baues wirkt aber entschieden undeutsch, was mich bei Riemerschmid besonders wundert. ▫

▫ Über den *fünften* Entwurf (Abb. S. 111) von Otho Orlando Kurz und Bernhard Bleeker in München kann man still hinweggehen. Er ist von anderen, und zwar von Brurein und Hosäus in Berlin vorgedacht worden, aber für ebene Erde! (Konkurrenz für Buenos-Aires.) Auf die Elisenhöhe würde er passen, wie die Faust aufs Auge. ▫

▫ Die Forderung der Klarheit der Gesamtwirkung ist vom Preisgericht bei der Preiskrönung wohl berücksichtigt worden, doch beschränkt sich diese Klarheit meist auf die Durchführung irgend eines Motives und weniger auf die Beherrschung und Gestaltung eines selbständigen architektonischen Gedankens, ausgenommen vielleicht beim Riemerschmidschen Entwurf und beim Brantzkyschen Modell, das die Form des Geländes baukünstlerisch erfaßt und verarbeitet. Leider sind diese preisgekrönten »Motive« nicht einmal selbst erdachte, sondern sie sind aus der Kunst- und Sittengeschichte fremder und längst erstorbener Völker entnommen. Glücklicher war das Preisgericht im allgemeinen bei der Auswahl jener Entwürfe, die zur Erteilung einer Entschädigung oder zum Ankauf empfohlen wurden; denn hier galt es nicht mehr, wenigstens nicht mehr in der Hauptsache, einem Prinzip zum Ausdruck zu verhelfen, als vielmehr gute Gedanken und versuchte selbständige Lösungen herauszufinden. Aber auch hier noch verdarb die vorgefaßte Meinung das Konzept, denn diejenigen Arbeiten, die der raumkünstlerischen Beschränkung des Preisgerichtes widersprachen, waren ja schon ausgeschieden und perhorresziert worden. So hat man also den Irrtum konsequent entwickelt. Immerhin sind recht respektable Arbeiten unter den entschädigten und angekauften. Die einzige, freistehende Plastik (Nr. 161) darunter, stammt vom Bildhauer H. Schmidt. Sein Bismarck in Uniformmantel und Helm, auf den Säbel gestützt, ist eine straffe, sehr schön silhouettierte Leistung. Des Künstlers Mitarbeiter, der Architekt Wünsche und der, wohl als geistiger Leiter des Ganzen anzusehende Maler Pechstein haben den angeschlagenen Akkord sicher aufgegriffen und festgehalten. Der Unterbau, den sie, in terrassenförmig geschichteter Spaziergänger-Anlage dem Denkmal gegeben haben, hatte das Glück, dem Prinzip des Preisgerichtes nicht zu widersprechen und dennoch eine

sehr eindrucksvolle, monumentale Wirkung zu erzielen. Dies Bismarck-Denkmal von Pechstein. Schmidt und Wünsche wäre der sichere und richtige *plastische Ausdruck unserer Zeit* und könnte dem deutschen Volke den gegenüberstehenden Tafelaufsatz auf dem Niederwald-Denkmal nachdrücklich verleiden. Also kann man mit Sicherheit annehmen, daß es nicht ausgeführt werden wird. ▫

▫ Wären die Grundlagen des Wettbewerbes, so wie sie vom Preisgericht nachträglich substituiert wurden, von Anfang an klar entwickelt gewesen, so hätte uns dieser Wettbewerb vielleicht den *Kult-Platz*, die Festspielanlage, den nationalen Sammelpunkt für gehobene Stunden, nach dem unsere Zukunft vielleicht verlangen wird, bescheren können. So aber ist auch dieses Problem nur im Nebenamt behandelt worden und erhielt meist einen antiken Ausdruck. Man kann sich überhaupt nicht der Erkenntnis verschließen, daß es uns an einem *gemeinsamen* nationalen Empfinden noch zu fehlen scheint. (Dies wäre ja auch schon der Höhepunkt der Monumentalität.) So machten beinahe alle Künstler Anleihen bei der Antike oder, was auf uns noch viel peinlicher wirkt, bei der unklaren Sagenstimmung unserer eigenen Vorgeschichte. Ein nationaler Festplatz ist aber kaum als Anhängsel zu einem Denkmal von spezieller Bestimmung zu gestalten, da er von jenem immer seine geistige Beeinflussung empfangen würde. Wir kämen zu einer Anbetung, zu einem Götzendienst und nicht zu einer seelischen Freiheit, mit dem unsere Nachkommen ihre nationalen Feste feiern sollen. Wer von den Bewerbern dies empfand, ist schon aus diesem Grunde dem selbständigen Festplatz-Problem aus dem Wege gegangen und hat diese Anlage nur mehr als einen Ausgleich des Terrains, als ein Verbindungsglied zwischen Denkmal und Natur behandelt. ▫



Fernsicht der Elisenhöhe und Perspektive dazu

▫ *So wäre also der Wettbewerb als mißglückt zu bezeichnen?* Wenn man den Gedankengang des Preisgerichtes, dem ganz sicher selbst dabei schwül gewesen und geworden ist, folgen wollte, *ja.* Kann man sich aber von dieser, man verzeihe den Ausdruck, Verbohrtheit befreien, so ist die *Hoffnung* noch lange nicht aufzugeben. Ein Entwurf von bezwingender Bedeutung ist nicht dabei, wohl aber viele, die von der Begabung und Berufung ihrer Schöpfer deutlich Zeugnis ablegen. Noch kann man nicht davon schreiben, weil die Verfasser noch anonym sind. Nur vom einem Entwurf (60), und er erscheint mir als der bedeutendste, ist mir der Name bekannt: Wilhelm Kreis. Ein wuchtiger Kuppelbau mit breiten vorgebauten halbrunden Säulen; die Terrasse scharf und klar gebildet. Richtige *Architektur* vom Großen bis ins Einzelne. Fern von jeder Symbolik, der widerwärtigen Impotenz der Literatur-Architekten, voll erfrischender Klarheit und jugendlicher Kraft und trotz romanischer Anklänge echt deutsch. Sicher würde auch einer späteren Zeit durch dieses Denkmal Achtung eingeflößt werden. ▫

▫ Man kann nach dem Gesagten nur noch bitten, die Entscheidung über die Ausführung nicht zu übereilen, sondern auch die Stimmen in der Öffentlichkeit zu sammeln und zu wägen. ▫

FRITZ HELLWAG.

DER KUNSTGEWERBE-VEREIN ZU HAMBURG

GESCHICHTLICHES RÜCKBILD VON 1886—1911

VON ADOLF GLÜENSTEIN

Der am 23. Februar 1886 gegründete Kunstgewerbe-Verein zu Hamburg ist unmittelbar hervorgegangen aus der Sektion für Kunst und Gewerbe, die 1858 durch die Hamburgische Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerke (Patriotische Gesellschaft) ins Leben gerufen wurde. Wir müssen daher auch kurz die Geschichte dieser Sektion für Kunst und Gewerbe streifen. Ihr erster Vorsitzender war der weit über Hamburgs Mauern bekannte Maler Martin Gensler. Er und die Sektion waren die Veranstalter des glänzend verlaufenen Schillerzuges am 10. November 1859, sie traten werbend und fördernd für die Errichtung des Schillerdenkmals in Hamburg ein. ▫

▫ Mitglieder der Sektion erteilen gratis Unterricht an Möbelzeichner, Hefte mit kompletten Zimmereinrichtungen werden herausgegeben und finden Anklang. Als Folge der Wiener Weltausstellung, die von vielen Gewerbetreibenden Hamburgs besucht und studiert wurde, haben wir die Industrie- und Gewerbeausstellung in den Räumen des neu erbauten Gewerbemuseums 1876 anzusehen. Sie hatte einen ungeahnten Erfolg und schloß mit einem Überschuß von 26436 Mark ab. ▫

▫ Die Sektion weiß 1864 ihren Einfluß geltend zu machen, um den sehr befähigten Otto Jessen an die Spitze der neu zu begründenden Hamburger Gewerbeschule zu stellen. Durch Dr. Justus Brinckmanns zielbewußtes Vorgehen gelangte die Sektion zu festerem Zusammenschluß. Die Bestrebungen, die neben ihr bestehende technische Sektion der Patriotischen Gesellschaft mit ihr zu vereinigen und unter der Gesamtbezeichnung Gewerbeverein weiter zu führen, scheitern zunächst. Am 2. März 1868 gibt jedoch die Sektion für Kunst und Gewerke ihre Rechte der Patriotischen Gesellschaft gegenüber auf und schließt sich dem Gewerbeverein als selbständige Abteilung mit einigen Vorrechten an. 1869 wird Direktor Dr. Brinkmann erster Vorsitzender der Abteilung. Neben ihm haben namentlich der Bildhauer E. G. Vivié und der Münzmedailleur Lorenz lange Jahre mit Umsicht und Geschick die Abteilung geleitet. Die Mitgliederzahl wuchs von 40 auf 120. ▫

▫ Eine Ausstellung des Gewerbevereins, an dem die Abteilung beteiligt ist, gibt befriedigende Resultate. 1882 fand eine Fachausstellung bürgerlicher Zimmereinrichtungen in den Räumen des Gewerbemuseums statt, die den schönen Erfolg hatte, daß 47 Zimmereinrichtungen verkauft wurden. ▫

▫ Das Interesse für das Kunstgewerbe wurde immer größer, der Wunsch, sich von dem Gewerbeverein, der in manchen Teilen doch andere Ziele verfolgte, zu trennen, entstand, und da Verhandlungen wieder eine selbständige Sektion der Patriotischen Gesellschaft zu werden, scheiterten, beschloß die Abteilung sich unter dem Namen Kunstgewerbe-Verein zu Hamburg neu zu konstituieren. In der Gründungsversammlung am 23. Februar 1886 wurde drei verdienten Hamburgern die Ehrenmitgliedschaft des jungen Vereins verliehen. Es waren dies die Herren Bürgermeister Dr. jur. H. G. Kirchenpauer, Senator Dr. jur. H. A. C. Weber und Bildhauer E. G. Vivié. ▫

▫ In der ersten Versammlung war die Zahl der Mitglieder bereits auf 346 gewachsen. Den ersten Vortrag hielt der Verlagsbuchhändler Julius Campe über Die Gestaltung des Schwertes in kultureller und kunstgeschichtlicher Hinsicht. Eine vorzügliche Ausstellung ergänzte die Ausführungen des Redners. ▫

▫ Als erste große Tat des jungen Vereins ist die Hamburgische Gewerbe- und Industrie-Ausstellung im Jahre 1889, die gemeinsam mit dem Gewerbeverein unternommen war, anzusehen. Der Präsident Freiherr Albertus von Ohlendorff, der unermüdliche Organisator Direktor Dr. Brinckmann und der Schriftführer Dr. jur. Rud. Hertz haben ein Werk ins Leben gerufen, das von Alt und Jung von Nah und Fern mit Bewunderung betrachtet wurde, und dessen noch heute mit Begeisterung von den Ausstellern gedacht wird. Der Erfolg der Ausstellung war über Erwarten günstig, man war in der Lage, den Ausstellern das ganze Platzgeld zurückzuzahlen. Unserem Verein wurden aus den Überschüssen 10000 Mark überwiesen. Auf Antrag des Herrn Bauinspektor Th. Necker wurde am 19. Januar 1892 beschlossen, dieses Kapital in einer Stiftung anzulegen, deren Zweck es ist, Lehrlingen von Vereinsmitgliedern zu ihrer Ausbildung bezw. als Anerkennung ihres Fleißes eine Beihülfe zu gewähren. ▫

▫ Für seine hervorragenden Verdienste um die 1889er Ausstellung wurde Herrn Direktor Dr. Brinckmann die Ehrenmitgliedschaft des Vereins verliehen. ▫

▫ Im Jahre 1890 stieg die Zahl der Mitglieder auf 693 und wuchs im Jahre 1892 auf 885, dies war die höchste Mitgliederzahl, die der Verein erreicht hat, von da an fiel sie langsam und ist in den letzten Jahren auf zirka 700 beständig geblieben. 1892 erhielt der Verein ein Legat seines treuen Mitgliedes des Architekten F. G. Schirlitz in Höhe von 15000 Mark, dieses bildet den Stamm des Vereinsvermögens. ▫

▫ In den Vereinsversammlungen werden jährlich 8 bis 9 Vorträge gehalten, besonderes Interesse boten diejenigen, welche über die Weltausstellungen in Paris, Chicago und St. Louis berichteten. Vielfache Ausflüge werden in sehenswerte Städte wie Lübeck, Bremen, Lüneburg, Buxtehude und Kopenhagen veranstaltet. Diese Vereinsfahrten, vorzüglich vorbereitet, zu denen stets orientierende Monographien den Teilnehmern geliefert wurden, boten den Mitgliedern eine Reihe von Belehrung und Anregung; auch wurden die persönlichen Beziehungen unter den Mitgliedern dadurch wesentlich gefördert. Durch Weihnachtsmessen, meistens mit Verlosungen verbunden, erzielte der Verein hübsche Erfolge für seine Mitglieder. Die im Jahre 1903 in größerem Stil in den Räumen des Hauses Alsterdamm 12/13 veranstaltete Weihnachtsmesse mit Verlosung schloß unter der umsichtigen Leitung des Herrn Architekten John A. Möller, trotz hoher Miete und großer Kosten für elektrisches Licht, befriedigend ab. ▫

▫ Noch eines wichtigen Mittels zur Erlangung neuer Freunde des Vereins muß hier Erwähnung geschehen: der Stiftungsfeste. Eine Schar begabter Künstler und dichterisch veranlagter, humorvoller Mitglieder hatte jahrelang zum trefflichen Gelingen dieser Geburtstagsfeier des Vereins sich zusammengetan, das japanische Fest und die Wiedereröffnung der Hamburgischen Gewerbe- und Industrie-Ausstellung dürften als die großen Clous zu bezeichnen sein. Um den Erfolg dieser Feste hatte sich ganz besonders der Architekt Carl Wolbrandt verdient gemacht, ihm wurde bei seiner Berufung als Leiter der Handwerker- und Kunstgewerbeschule in Krefeld die Ehrenmitgliedschaft verliehen. ▫

▫ 1890 legte Herr Professor Dr. Brinckmann den Vorsitz in die Hände des gleich ihm unermüdlich für die Interessen des Vereins strebenden Herrn Bauinspektor Theodor Necker.

▫ 1891 erfolgte die Herausgabe eines Vereins-Adreßbuches. ▫

▫ Als 1892 der Wunsch der Mitglieder, eine gute Fachzeitschrift mit trefflichen Abbildungen als Vereinsorgan zu erhalten, immer lauter ertönte, wurde das im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig erscheinende Kunstgewerbeblatt hierzu gewählt. Der Vereinsbeitrag wurde nunmehr von 5 Mark auf 10 Mark erhöht. ▫

▫ Die Lübecker Industrie- und Gewerbe-Ausstellung 1894 wurde von 23 Vereinsmitgliedern in Gestalt einer Kollektivausstellung beschickt. Der Verein leistete aus seiner Kasse für Fracht, Aufstellung usw. einen Zuschuß von 1200 Mark. ▫

▫ 1894 ging der Vorsitz an Herrn Baurat Manfred Semper über, der 1897 denselben an den Architekten Herrn E. Meerwein abgab. ▫

▫ Für die Gartenbau-Ausstellung in Hamburg 1897 stiftete der Verein einen Ehrenpreis; manche seiner Mitglieder beteiligten sich auch an dieser Ausstellung. ▫

▫ 1898 betraute der Ausschuß des neunten Deutschen Turnfestes in Hamburg den Verein mit einem Preisausschreiben zur Erlangung eines Titelblattes der Festzeitung, einer Fest- und Wohnungskarte und eines Festzeichens. ▫

▫ Bestrebungen des Hamburger Künstler-Vereins mit dem Kunstgewerbe-Verein ein geeignetes Lokal für eine permanente Ausstellung für ihre Mitglieder zu schaffen, waren von Erfolg nicht gekrönt. Als daher der Hamburger Kunstverein dem Kunstgewerbe-Verein Räume im ersten Stock seines für Hamburg ideal gelegenen Ausstellungslokals am Neuenwall zu sehr annehmbaren Bedingungen anbot, wurde dieses Anerbieten angenommen. Selten ist ein Übereinkommen mit größerem Jubel begrüßt worden, wie dieses. Die Räume wurden von einer ad hoc niedergesetzten Kommission für die Zwecke des Vereins ausgeschmückt. Bald jedoch traten Klagen wegen ungenügender Beschickung der Ausstellung ein und da jährlich nicht unbedeutende Zuschüsse von der Vereinskasse zu leisten waren, so wurde im Dezember 1910 das Verhältnis zum Kunstverein gelöst. ▫

▫ 1904 wurde Herr Bauinspektor Th. Necker, der 18 Jahre dem Vorstande des Vereins angehörte, in Anerkennung seiner bedeutenden Verdienste um den Verein, zum Ehrenmitgliede erwählt. ▫

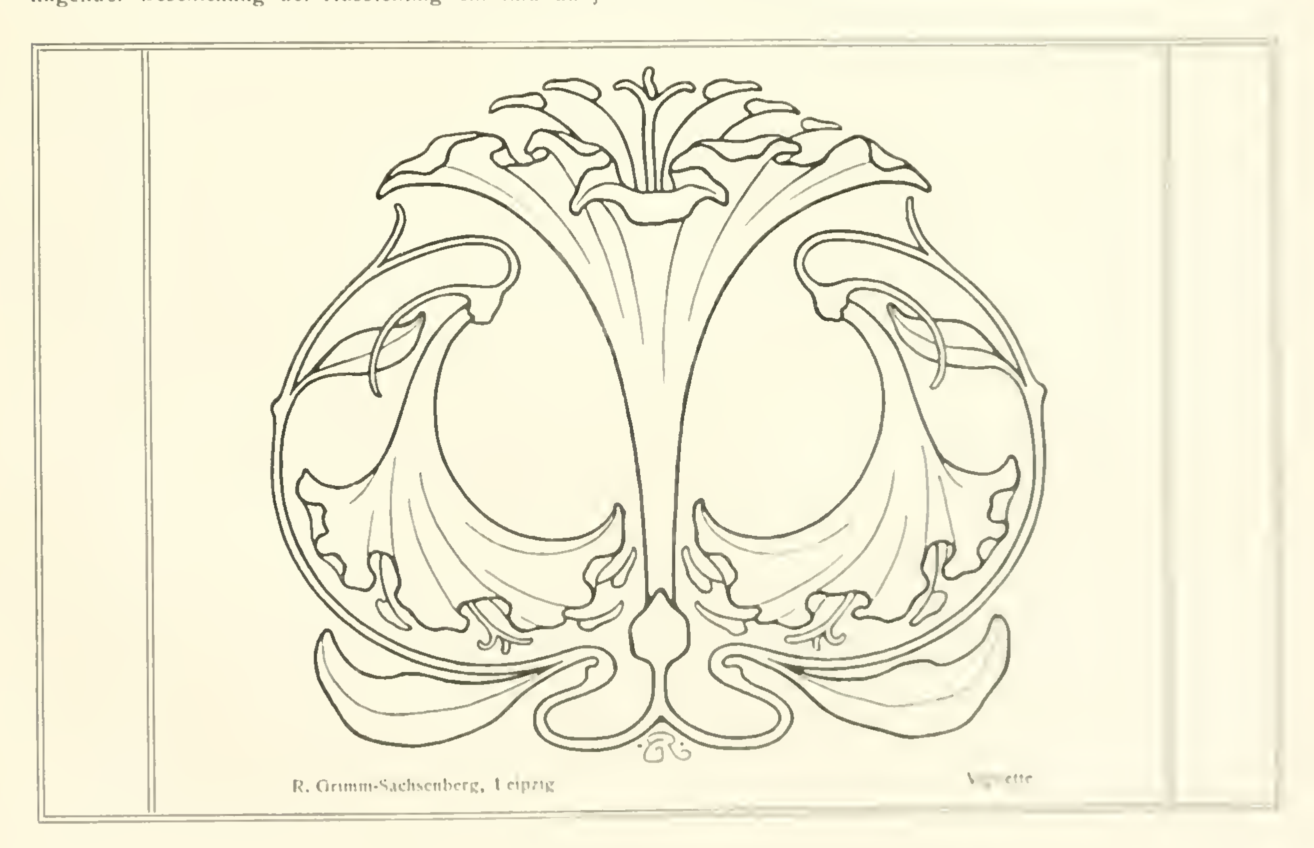
▫ Nachdem 1903 Herr Professor Dr. Brinckmann die Freundlichkeit hatte, noch einmal den Vorsitz des Vereins zu übernehmen, legte derselbe im Jahre 1906 den Vorsitz in die Hände des Herrn Adolf Glüenstein. ▫

▫ Da die Protokolle, welche die Mitglieder seit vielen Jahren gedruckt erhielten, die Vorträge nicht genügend wiedergaben, so wurde beschlossen, eigene Mitteilungen herauszugeben. Diese Einrichtung hat sich vortrefflich bewährt, wir befinden uns bereits im fünften Jahrgange dieser Mitteilungen. Sie machen die Mitglieder auf die zu haltenden Vorträge aufmerksam, geben genaue Berichte der Vorträge und behandeln gleichzeitig eine Reihe aktueller Fragen, die für den Verein von Interesse sind. ▫

▫ 1908 gaben wir ein Handbuch des Kunstgewerbe-Vereins heraus, welches durch Ausstattung und Inhalt vielfach beachtet wurde. ▫

▫ 1909/10 veranstaltete der Verein im Gewerbemuseum eine Ausstellung „Raumkunst im neuzeitlichen Landhause“, die gut beschickt und vortrefflich durch die Herren Professor Ad. Beuhne und Architekt John A. Möller geleitet, sich eines großen Zuspruchs erfreute. Dank dem Entgegenkommen der Museumsverwaltung schloß auch diese Ausstellung ohne Defizit ab. ▫

▫ Häufig ist der Verein von Privaten und Korporationen veranlaßt worden, Preisausschreiben zu erlassen, er sieht hierin eine besondere Aufgabe seiner Wirksamkeit. Jede sich darbietende Gelegenheit benutzt er gern, um dem Kunstgewerbe, insbesondere dem heimischen, sowohl ideell als materiell zu dienen. ▫



R. Grimm-Sachsenberg, Leipzig — Vignette

LUCIAN BERNHARD

Von Ernst Schur

I.

DIE moderne, soziale Entwicklung, deren zentrale Vereinigung die Großstadt darstellt, hat einen neuen Typus des Künstlers geschaffen.
▫ Der Künstler der früheren Zeiten war ein romantischer Geist, der, weltabgewandt, sich seinen Träumereien hingab, von herrischen Ichgefühlen überwältigt. Dieser Künstler stand abseits; er klagte die Welt an, die an ihm vorüberging. Er schuf in Einsamkeit. ▫

▫ Mag man nun über die neue Entwicklung denken, wie man will: Der Künstler der Gegenwart, dieser neue Typus, steht mitten in der Welt. Und gerade da, wo das mächtig flutende Gegenwartsgetriebe ihn umbraust, da fühlt er neue Kräfte erwachen. Er horcht auf die Stimmen des Alltags. Er sieht die Schönheiten der nutzbaren Dinge. Mit Bewußtsein strebt er hin zu dieser Berührung mit der unmittelbaren Wirklichkeit, von der er weiß, daß sie ihm neue Dinge sagen wird, neue Möglichkeiten aufzuzeigen bereit ist. Er ist darum auch bescheidener, selbstloser, vertrauender und hoffender als der Künstler der früheren Zeiten. ▫

▫ *Lucian Bernhard* gehört dieser neuen Generation von Künstlern an. Er hat diese drei Notwendigkeiten: Technik, Publikum, Fabrikant begriffen. Wenn er auf Widerstand stößt, so gibt ihm das nicht Grund zur Klage, sondern ist ihm Aufmunterung, von neuem, immer von neuem dagegen anzuarbeiten. Und er macht bei sich den Anfang, sich selbst zu einer Klarheit und Notwendigkeit zu erziehen, zu einem Stil. Damit fügt er sich organisch in den Organismus der Großstadt ein, die gerade solche willenstätigen, bewußten Künstler braucht. ▫

II.

▫ *Bernhards* spezielles Verdienst besteht darin, daß er der Plakatkunst neue Wege gewiesen hat. ▫

▫ Es war hohe Zeit, daß wieder ein Anreger kam. Ein Künstler, der es verstand, aus dem bisher Gegebenen gewissermaßen ein Fazit zu ziehen. Bernhard gab nicht eine Variation mehr. Er machte sich die Erfahrungen der früheren Jahre zunutze. Er ist nicht denkbar ohne sie. ▫

▫ Bernhard kommt von der Praxis her. Er will nicht so sehr das Künstlerische betonen, als das Technische. Er gibt dem Zweck entsprechende, vollendete Graphik. Und indem er so sich den Zwecken dienstbar macht, ist er einem neuen Stil auf der Spur, einem Stil, der so schlagend und einfach ist, daß er die Fabrikanten wieder zwingt, aufzumerken, daß er das Publikum nötigt, hinzuhören. Dieser praktische Erfolg ist der beste Beweis. Er ist um so höher zu bewerten, als der Kritiker den künstlerischen Wert bestätigen muß. ▫

▫ Wir haben selten solche Künstler, die eine Zucht über sich selbst ausüben, die sich den Zeitideen im [illegible] Sinne dienstbar machen. Meistens beginnt in jedem Einzelnen eine Entwicklung, die jäh abreißt. So bleibt alles in Anfängen stecken. Es ist Kulturgewissen in *Bernhard* Er hat die flächige, feinfarbige Wirkung eines *Heine,* des ersten und besten deutschen Plakatkünstlers. Er fügt dem eine amerikanische Note an, die breite Linie, die derbe Kontur. Und amerikanisch ist auch die Schlagfertigkeit und Knappheit seiner Ideen. Dadurch empfiehlt er sich besonders den Firmen, die ihre Erzeugnisse mit einer seltenen Wucht dargestellt sehen, die unwillkürlich imponiert. Solch ein Plakat ruft dem Vorübereilenden ein Halt zu. ▫

▫ Einen Augenblick schien es, als sollte die Bewegung, die auf eine Hebung des Plakats abzielte, langsam einschlummern. Wohl erschienen noch zuweilen Plakate, die das Nachwirken der neugewonnenen Tendenzen deutlich aufwiesen. Die kleineren Kunstzentren schlossen sich dem Vorgehen von München und Berlin an. Aber nichtsdestoweniger blieb der Eindruck bestehen, daß die Bewegung nur künstlich noch am Leben erhalten würde. ▫

▫ Dabei wurden die künstlerischen Prinzipien des modernen Plakats lange und eingehend behandelt. Wir sehen den französischen und den englisch-amerikanischen Stil. Die französischen Plakatmaler strebten mehr, malerisch zu sein; die Engländer und Amerikaner waren linearer, flächiger, sie setzen breite Linien, große Flächen hin. Bei den Franzosen entzückt uns die Leichtigkeit, mit der ein Moment beobachtet ist. Bei den Engländern und Amerikanern wird die Sache energisch in den Vordergrund gerückt. Sie sind bewußter. In Deutschland wurde das Plakat nach diesen Vorbildern geschaffen. München ging voran, Berlin folgte. München folgte mehr der malerischen Tendenz, seinem innersten Wesen entsprechend. Die Farben und Linien der modernen Bilder wurden für die Straße nutzbar gemacht. Nur Heine ließ merken, daß das feinflächige, englische Plakat auf ihn Einfluß ausübte. Berlin folgte, zuerst unsicher, dem Vorbild. Es wurde Tüchtiges geleistet, das Eigentlich-Charakteristische blieb aus. Dabei war gerade Berlin der Boden für ständige, laute Reklame, geschäftliche Propaganda. Man ahnte, daß die Linie und die Fläche breiter und entschiedener noch in den Vordergrund treten könnten. Aus der sprichwörtlich gewordenen berlinischen Nüchternheit ließe sich ein sachlicher Stil gewinnen. Da die Fabrikanten mit Vorliebe ihre Erzeugnisse auf den Ankündigungen dargestellt wissen wollen, mußte ein Künstler kommen, der die Fabrikanten an dieser Stelle packte, der es verstand, dem abkonterfeiten Gegenstand künstlerisches zu geben. Dies alles wußte man. Und man wußte noch viel mehr. Deutlichkeit, schlagende Wirkung, energische Führung der Linien, Sichtbarkeit der Farben — all das sind jetzt selbstverständliche Forderungen. Alles Kleinliche, allzu Genaue muß vermieden werden, da die vorüberflutende Menge zum Sehen verlockt werden muß und schnell lesen und begreifen will. Und damit das möglich wird, muß das Plakat sich aus



Max Pfeiffer-München — Aus einem Damenzimmer
Ausführung: Johann Benker-München

dem Farbengewimmel und Liniengewirr, das eine Säule, eine Wand darstellt, absondern, sich durch eine eigene entschiedene Haltung herausheben. ▫

▫ Dies alles waren Faktoren, gegeben und feststehend wie ein Rechenexempel. Der Künstler, der diese Eigenschaften in sich vereinigte, wurde erwartet. Mit einer merkwürdigen Sicherheit. Er kam. *Bernhard* kann man als diesen Künstler bezeichnen. Er ist der Schöpfer eines Plakatstils, der als neues Ausdrucksmittel neben den mehr malerischen Stil der Münchener tritt. Er hat all das, was oben als Eigenschaften angemerkt wurde. Er hat aus der Nüchternheit einen sachlichen Stil gewonnen. Er gibt den Gegenstand, das Erzeugnis, gibt ihm aber zugleich einen besonderen Charakter. Was sonst protzig wirken könnte, erscheint wuchtig, einfach und selbstverständlich, da mit künstlerischen Mitteln, mit der Graphik, der Technik eigenen Ausdrucksart dieser Charakter erreicht ist. ▫

▫ *Bernhard* ist insofern ein Abschluß. Er ist die Probe aufs Exempel. Er zieht aus dem Bisherigen die Erfahrung und macht sie fruchtbar. Kein geniales, grüblerisches, sondern ein tatkräftiges, künstlerisch praktisches Talent, das auch die Zähigkeit besitzt, immer wieder den Kampf mit der Geschäftswelt aufzunehmen.

▫ Das Plakat entfaltete in den Ländern einer hochentwickelten Industrie seine höchste Geltung. Die Großstadt ist notwendige Voraussetzung. Paris, London, New York, da blühte die Plakatkunst. Berlin reiht sich diesen Städten an. ▫

III.

▫ Es war vorauszusehen, daß *Bernhard* auch auf den übrigen Gebieten der angewandten Graphik sich betätigen würde. Einige Beispiele zeigen, daß er sinngemäß diesen seinen eigenen Charakter den Zwecken entsprechend umbildet. ▫

▫ Er berücksichtigt die Struktur des Materials. Er arbeitet wieder aus der Technik einen Stil heraus, der in sachlicher Bestimmtheit seinen Vorzug sucht. Immer bleibt er dem flächigen Charakter der Graphik treu. Die Linie ist derb, die Farbe kräftig. Ein weites Feld der Betätigung steht ihm hier noch offen. Die Geschäftsanzeigen, die Inserate, die Prospekte und viele andere Dinge des alltäglichen, geschäftlichen Lebens sind noch künstlerisch zu bearbeiten, um Form und Stil zu bekommen, was gerade hier notwendig ist, da ein Schema herrscht, das für lange Zeit bleibt. Es läßt sich also hier, wo immer gleiche Bedingungen und Zwecke vorliegen, etwas Allgemeingültiges schaffen, das im Einzelnen, Kleinen jedoch Umänderung erfahren mag.

▫ In der Buchkunst stellt *Bernhard* die intimere Wirkung in den Vordergrund. Es ist eigentümlich, wie er Sachlichkeit und Intimität reizvoll verschmilzt. Er arbeitet auch hier aus den Bedingungen heraus. Papier, Pappe, Schmuck — das alles geht harmonisch zusammen! In der Kraft und Derbheit erinnern diese Werke oft an die primitive Einfachheit und Schönheit alter Drucke, die in Linie und Farbe den Flächencharakter bewußt wahren, nie ein Bild mit Perspektive und Vertiefung geben wollen, sondern die Fläche dekorativ zu schmücken bestrebt sind. ▫

▫ Und es läßt sich schon jetzt sagen, daß in diesem Stil, der ebenso sachlich wie persönlich ist, Möglichkeiten liegen, die auf anderen Gebieten fruchtbar werden könnten, im Architektonischen wie im Kunstgewerblichen, die gerade bei der gegenwärtigen Lage von Bedeutung sein könnten. *ERNST SCHUR.*

KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

NEUE BÜCHER

Heinrich Wolff, »*Erzählungen einer kleinen Scheere*«. 16 Schattenschnitte. Königsberg i. P. 1910. Deutschherren Verlag. Billige Ausgabe M. 5.50. ▫

▫ Die Wiederbelebung der Silhouettenkunst hat sich Heinrich Wolff neben vielen anderen Betätigungen, er ist ein ausgezeichneter Graphiker, zur Aufgabe gemacht. Eigentlich ist er zuerst auf ganz spielerische Weise dazu gekommen, als er sich, 15 Jahre alt, abends von der griechischen Grammatik erholen wollte. Erst 12 Jahre später hat er seinem Kinde zuliebe diese Beschäftigung wieder aufgenommen und darin eine bedeutende Fertigkeit erlangt. Der »Kunstwart« hat davon ein Bilderbuch veröffentlicht

und die Zeitschrift für bildende Kunst brachte einige Proben der Schattenschnitte Wolffs mit einigen beschreibenden Worten des Künstlers selbst. ▫

Hans Thoma, *»Im Herbste des Lebens«.* Gesammelte Erinnerungsblätter von Hans Thoma. München 1909. Verlag der Süddeutschen Monatshefte.

▫ Das Buch enthält eine große Zahl von Aufsätzen auf den verschiedensten Gebieten, mit denen sich der Künstler in seiner besonderen Kunst oder schriftstellerisch auseinandergesetzt hat, und angeschlossen sind einige Reden, die er als Mitglied der ersten Badischen Ständekammer und als Akademiedirektor gehalten hat. Überall empfindet man die herzliche Innigkeit, mit der Thoma jedes seiner Themata zu erfassen strebte, und allein dieses Streben muß das Buch lieb und sympathisch machen, selbst dann, wenn man sich nicht verhehlen kann, daß manches vom Autor nicht genügend ausgeschöpft oder gar einem unrichtigen Schlusse zugeführt worden ist. Diese Bedenken verschwinden aber neben dem Genuß, aus jeder Zeile den Thoma, so wie er jetzt ist, zu erkennen. Allen seinen Freunden sei dies Buch sehr empfohlen, es wird sie veranlassen, ihre Verehrung für den Meister aufs Neue zu vertiefen und zu befestigen. ▫

Die photographische Kunst im Jahre 1910. Ein Jahrbuch für künstlerische Photographien. Herausgegeben von F. Matthies-Masuren. 9. Jahrgang. Halle a. S. Verlag von Wilhelm Knapp.

▫ Der vorliegende Jahrgang enthält eine Einleitung des Herausgebers, in der unter anderen gesagt wird, man wolle die Vorstellung der Ebenbürtigkeit der Photographie den anderen Künsten gegenüber endgültig fallen lassen, da dies mit der Förderung der Photographien nichts zu tun habe und höchstens zu neuen, immer unfruchtbaren Auseinandersetzungen reizt, ob mit photographischen Mitteln überhaupt Kunstwerke geschaffen werden können. Die Photographen, die es mit der, sagen wir einmal: künstlerischen Entwicklung in ihrem Fache ernst meinen, haben sehr unter der zu großen Zahl ihrer Anhänger und Nachfolger zu leiden, die mit mißverstandenen Brocken und Fähnchen sich vorm Publikum aufblähen und ihm ganz falsche Vorstellungen eingepropft haben. Der Band enthält folgende Aufsätze: W. Warstatt, »Der photographierende Künstler und der Zufall«, Martin Wackernagel, »Über photographische Porträtkunst«, Conrad Laar, »Bemerkungen über künstlerische Photographien«, Karl von Schintling, »Das Licht- und Schattenproblem in der Schwarz-Weiß-Kunst« und von Ernst Schur, »Wege und Ziele der photographischen Kunst«. Die Hauptsache bilden, wie immer die Abbildungen, unter denen uns die Porträtstudien das meiste Lob zu verdienen scheinen. In der landschaftlichen Photographie scheinen doch noch viel Photographen zwischen dekorativen und malerischen Ideen hin und her zu schwanken und sich dabei, besonders durch die Wahl und Ausarbeitung des perspektivischen Hintergrundes den erstrebten Eindruck zu verderben, doch befinden sich einige Aufnahmen darunter, die erkennen lassen, daß die Verfasser von einem bestimmten räumlichen Naturerfassen ausgegangen sind. Die große Reichhaltigkeit in der Vorführung verschiedener Probleme macht den Band geeignet als Studienmaterial für angehende Photographen. Man kann mit größter Genugtuung konstatieren, daß es ein sogenanntes Schema F bei einigermaßen denkenden Photographen nicht mehr gibt; aber peinlich ist oft ein ästhetisch bedenkliches Spielen mit Lichteffekten, deren Quellen dem Beschauer nicht erkenntlich sind und deshalb logisch unverständlich bleiben müssen. ▫

Anton Mayer, *»Die Spiegelreflexkamera«*, ihr Wesen und ihre Konstruktion, nebst Ratschlägen für die Auswahl und praktische Verwendung, sowie tabellarische Übersicht und Liste der Patente und Gebrauchsmuster. Mit 48 in den Text gedruckten Abbildungen. Halle a. S., 1910. Verlag von Wilhelm Knapp.

▫ Die Reflexkamera ist in Deutschland schon im Jahre 1889 eingeführt worden, hat sich aber noch nicht recht einbürgern können. Die vorliegende Schrift möchte ihr nun diesen Eingang verschaffen und besonders den Besitzern der Apparate neues Interesse und Verständnis für sie verschaffen. ▫

Die Hölzer. Erster Band der im Auftrag des *Deutschen Werkbundes* von Dr. *Paul Krais* herausgegebenen gewerblichen Materialkunde. Stuttgart 1910. Verlag von Felix Krais. Preis broschiert M. 12.50, in Sackleinen gebunden M. 14.—.

▫ Hiermit ist das lang erwartete Werk, nämlich das Lexikon der gesamten Materialkunde für Kunsthandwerk und Kunstindustrie, begonnen worden. An dem ersten Band, der alles Wissenswerte über die Hölzer, alle Materialien zur Verarbeitung in Hausbau, Möbeltischlerei, Kunstproduktion usw. vom Standpunkt des Forstmannes, Botanikers, Statistikers, Händlers, Praktikers, Künstlers usw. enthält, haben 22 Spezialsachverständige mitgearbeitet. Es sind ausführlich die verschiedenen Arten des Holzhandels und der Forstwirtschaft geschildert, nämlich die Holzausfuhr und der Einkaufshandel auf dem Fluß- und Landwege, ferner auf dem Seewege. Dabei sind alle wichtigen Angaben über die Handelsverhältnisse und die Handelssorten enthalten. Weitere Kapitel beschäftigen sich mit der Ausfuhr und der ihr zu Grunde liegenden deutschen Holzerzeugung. Man kann sich in bester Weise über die Holzbearbeitung und über die allgemeine Holzstatistik orientieren. Besondere Kapitel behandeln die Fehler des Holzes und die gegebenen Mittel einer sorgfältigen Prüfung. Wichtig für die kunstgewerblichen Zweige sind die Veredelung und die Verschönerung des Holzes, die Ersatzprodukte und Täuschungen, das Tönen, Färben usw. des Holzes und seine sonstige vielseitige Behandlung. Darauf ist das Holz im Baugewerbe, in der Möbeltischlerei, in der Drechslerei und in der Schnitzerei behandelt, und schließlich findet man das Wichtigste über den inneren Bau des Holzes und ein ausführliches Literatur- und Patentverzeichnis. In der Behandlung über den Materialstil schildert Emil Augst den Einfluß der Schönheitswerte und der Handelsformen der Hölzer auf die Gestaltung der Erzeugnisse. Soweit notwendig, erläutern gute Abbildungen die Texte. Das Buch wird allen, die in irgend einer Weise mit der Holzgewinnung oder Verarbeitung zu tun haben, die besten Dienste leisten, und wenn die künftigen Bände der Materialkunde, die das Metall, die Mineralstoffe usw., Farben, Textilstoffe, Glas behandeln sollen, ebenso gut ausfallen werden, so ist uns damit eine Sammlung beschert, die eine ganz neue und entwicklungsfähige Basis für das Fortschreiten und den Ausbau unserer Kunstindustrie bieten wird. ▫

Georg Buchner, *Die Metallfärbung* und deren Ausführung mit besonderer Berücksichtigung der chemischen Metallfärbung. 4. verbesserte und vermehrte Auflage von M. Krayn. Preis M. 7.50.

▫ Die neue Auflage dieses bekannten Werkes gestaltet das Material nach allen Richtungen aus. Die Auswahl der Methoden ist durch Bemerkungen und Anführung der typischen Vorschriften erleichtert. Es sind aber nicht nur die mustergültigen Vorschriften gesammelt, sondern es ist alles besprochen, was auf die Farben und Möglichkeit der Farbenveränderung der Metalle Bezug hat. Man wird auch

einige Vorschriften finden, die nicht ohne Weiteres ein tadelloses Resultat ergeben, aber nach Ansicht des Verfassers oft Grundlagen und Anhaltspunkte sowie Anregung zur Weiterentwicklung der Metallfärbung bilden können. Für die Erfüllung künstlerischer Forderungen in bezug auf die farbigen Legierungen sind zahlreiche Anhaltspunkte gegeben. ▫

Nikolaus Stolz, *Die Kalkulation im Malergewerbe.* I. Teil. Ein Ratgeber für Maler- und Anstreichermeister und für solche, die es werden wollen. München 1910. Verlag der Süddeutschen Malerzeitung. Preis 3,50 M. ▫

▫ Dem Verfasser, der als praktischer Malermeister und Fachlehrer oft Vorträge über Kalkulation an der Städtischen Malschule in München zu halten hatte, ist das Thema, wie man sieht, unter den Händen gewachsen. Hier hat die dauernde Überlegung und die praktische Erfahrung fortwährend Anlaß zu Verbesserungen gegeben. So ist ein wirklich praktisches und leicht verständliches Handbuch gegeben, das gute Aufklärung bringen und manchen unrentabel arbeitenden Malermeistern bei richtiger Benutzung auf die Beine helfen könnte. ▫

AUS DEN VEREINEN

▫ **Berlin.** Der neue *Vorstand* des *Vereins für Deutsches Kunstgewerbe in Berlin* setzt sich aus folgenden Herren zusammen: Vorsitzender: Geh. Regierungsrat Dr. ing. H. Muthesius; erster Stellvertreter: Direktor Dr. Peter Jessen; zweiter Stellvertreter: Fabrikbesitzer P. Johannes Müller in Firma P. Johs Müller & Co. Schriftführer: Hugo Lewy, Direktor der Aktiengesellschaft vorm. H. Gladenbeck & Sohn, Bildgießerei; erster Stellvertreter: Stadtbaurat Kiehl; zweiter Stellvertreter: Glasmaler Gottfried Heinersdorff. Schatzmeister: F. Günther in Firma Vollgold & Sohn. Ausschußmitglieder: Dekorationsmaler Bruno Drabig in Firma Gebrüder Drabig; Glasmaler Paul Förster; Architekt M. Hirschler im Hause Flatow & Priemer; Architekt Arno Koernig, Direktor der Kunstgewerbeschule Wilmersdorf; Geheimer Regierungsrat Professor Dr. L. Pallat; Kunsttischlermeister J. Zwiener. ▫

▫ **Dresden.** An das Königliche *Finanzministerium* in Dresden hat der Dresdener Kunstgewerbeverein gemeinsam mit anderen Vereinen die nachstehende Eingabe gerichtet: ▫

▫ Wie aus Zeitungsberichten ersichtlich, schwebt die Unterbringung der schönen und wertvollen *Sammlung des Vereins für Sächsische Volkskunde* neuerdings wieder im Ungewissen, da die hierfür in Erwägung gestellten Räume im alten Ständehaus anderen Zwecken dienstbar gemacht werden sollen. Die ergebenst unterzeichneten Vereine sehen seit Jahren mit größtem Interesse der Aufstellung dieser Sammlung entgegen und gestatten sich daher im Nachfolgenden einem Hohen Ministerium die Gründe hierfür darzulegen. ▫

▫ Das deutsche Kunstgewerbe, welches bekanntlich zurzeit in einer bedeutsamen Entwicklung nach der nationalen Selbständigkeit hin und besonders auch nach handwerklicher Vertiefung begriffen ist, muß die Kraft hierfür vielfach aus dem Geiste und der Urwüchsigkeit unserer alten Volkskunst ziehen. ▫

▫ Aus dieser Empfindung heraus wurde die Bedeutung der Volkskunst in Deutschland mehr und mehr erkannt, nachdem sie so lange gering geschätzt und unbeachtet blieb, gegenüber der Luxuskunst, der sich unsere einschlägigen deutschen Museen fast ausschließlich gewidmet haben. In Dresden besitzen wir in diesem Sinne das Kunstgewerbemuseum, das Grüne Gewölbe und das Historische Museum. Will man aber nach den gesunden Quellen und den Ursprüngen dieser Luxuskunst suchen, um letztere wirklich von Grund an zu verstehen, so muß man hier in das ethnographische Museum gehen, um wenigstens in den Erzeugnissen von Naturvölkern einigermaßen das zu finden, was uns die Vergangenheit des eignen Volkes in so reicher Fülle bieten könnte. ▫

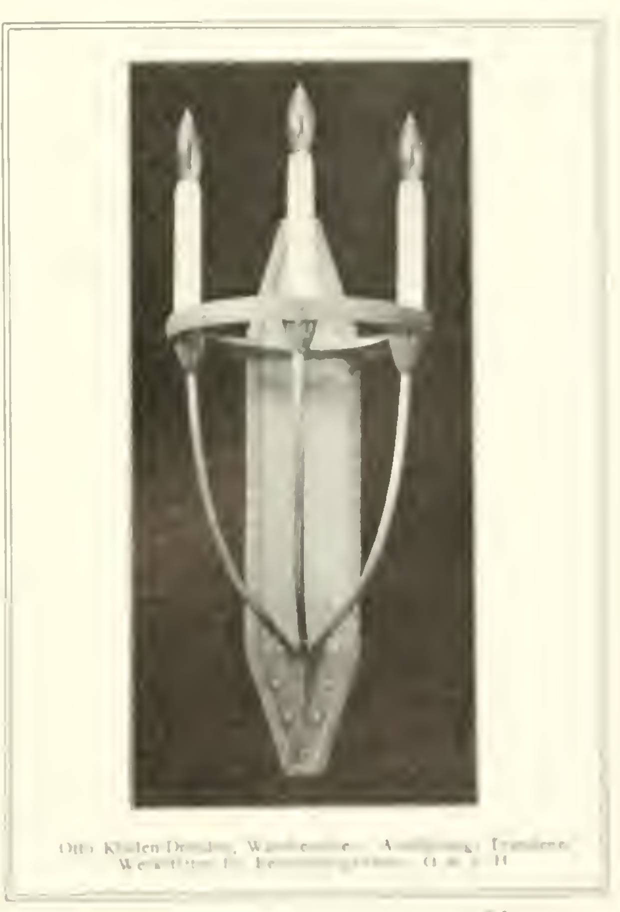
▫ Zwar sind nicht die Erzeugnisse selbst oder ihre Nachbildung das Wesentliche, sondern *die Gesinnung ihrer Erzeuger und Besitzer,* welche daraus hervorleuchtet: *würdiger Sinn für nationales Können und liebevolle Vertiefung des Handwerks.* ▫

▫ Solches muß sich unser Volk wieder erringen, das ist eine Kernfrage für die soziale Hebung des Handwerks. Es kann sich nur günstig entwickeln, wenn auch der Käufer gesinnungstüchtig ist und dafür wäre ein Museum für Volkskunst ein wertvolles Erziehungsmittel. ▫

▫ Um hierbei den erforderlichen Erfolg zu haben, ist es aber auch nötig, daß das Museum einen Platz und eine Aufstellung erhält, welche dem Laien diese Schöpfungen der Volksseele eindringlich vor Augen führt und zur Beachtung zwingt. ▫

▫ Für die Schulen, seien es Volks- oder Fortbildungsschulen, Gewerbe-, Kunstgewerbeschulen oder Kunstakademien fehlt dieses Museum seit Jahren, um dem Nachwuchs als wertvolles Anschauungsmaterial zu dienen. ▫

▫ Für die Künstler würde das Museum Veranlassung sein, auch dem heutigen Volksempfinden und seinen Äußerungen mehr und mehr nachzuspüren, um sie für spätere Zeiten festzuhalten. Die große Bedeutung des Museums



Otto Kaden Dresden, [illegible]

für die wissenschaftliche Forschung sei hier nur erwähnt. ▫ Aus allen diesen Gründen bitten die ergebenst unterzeichneten Vereine ein Hohes Ministerium, die Errichtung eines Museums für sächsische Volkskunst an recht geeigneter Stelle gütigst fördern zu wollen. ▫

Der Dresdner Kunstgewerbeverein, K. Groß, Kgl. Professor
Der Dresdner Architektenverein, Reuter
Die Dresdner Kunstgenossenschaft, G. von Mayenburg
Die Künstlervereinigung »Zunft«, Hans Erlwein
Der Dürerbund, Paul Schumann
Der Dresdner Handwerkerverein, Carl Wendschuch
Der Landesverein Sächsischer Heimatschutz, Bähr
Die Sächsische Landesstelle für Kunstgewerbe, Lossow.

▫ **Hamburg.** Die Feier des *25jährigen Bestehens des Hamburger Kunstgewerbevereins.* Am 27. Februar vormittags eröffnete der Vorsitzende, Herr Kunsthistoriker *Glüenstein,* die 212. Sitzung des Vereins und begrüßte die zahlreich erschienenen Deputationen des Senats und der Bürgerschaft der Stadt Hamburg und vieler Vereine. Er gab dann einen Rückblick über die fünfundzwanzigjährige Geschichte des Vereins, die er auch unseren Lesern in der vorliegenden Nummer auf Seite 114/15 geschildert hat. Seinen Ausführungen fügte Herr Prof. Dr. *Brinckmann* interessante Ergänzungen an, indem er auf die wichtige Förderung hinwies, die sein Museum für Kunst und Gewerbe und der Verein sich im Laufe der Jahre angedeihen ließen. Im Namen der Verwaltung des Gewerbeschulwesens sprach Herr Schulrat Prof. Dr. *Thomae* dem Vereine Glückwünsche aus und lobte sein gutes Ziel, das Schöne mit dem Nützlichen zu verbinden. Herr Physikus Dr. *Sieveking* gab als Vertreter der Patriotischen Gesellschaft der Hoffnung Ausdruck, daß die Unruhe, unter der Gewerbe und Handwerk gelitten hätten, jetzt überwunden bleiben möge. Herr Geheimrat Prof. *Bubendey* und Herr Architekt *Groothoff,* als Delegierte des Architekten- und Ingenieurvereins bezw. des Bundes Deutscher Architekten, erwähnten die enge Zusammengehörigkeit von Architektur und Kunsthandwerk und Herr Johannes *Hirsch,* als Vertreter des Gewerbevereins, fand warme Worte zum Lobe der endlich wieder erreichten Waffenbrüderschaft zwischen Gewerbe und Kunsthandwerk. Es folgten nun noch ähnliche ehrende Ansprachen der Herren Dr. *Spiero* von der Hamburgischen Kunstgesellschaft, Prof. Dr. *Brinckmann* vom Verein für Kunst und Kunstwissenschaft, Prof. Dr. *Lehmann* vom Altonaer Museum, Prof. Dr. *Lauffer* vom Museum für Hamburgische Geschichte und vom Verein für Hamburgische Geschichte und *Eduard Steinbach* vom Hamburger Künstlerverein. Schließlich wurde noch ein Glückwunschschreiben des Vorsitzenden des Verbandes Deutscher Kunstgewerbevereine, Herrn Geheimen Regierungsrat Dr. *Hermann Muthesius,* verlesen. ▫

▫ Am Abend vereinte eine gesellige Feier 400 Personen im großen, schön geschmückten weißen Festsaale des Konventgartens. Auch hier folgte eine Ansprache der anderen, doch waren sie mehr auf den launigen und intimen Ton gestimmt. Der Vorsitzende Herr *Glüenstein* ehrte die Ehrenmitglieder des Vereins, Prof. Dr. Brinckmann, Baurat Necker, Architekt Meerwein und besonders den in Hamburg sehr geschätzten Direktor der Krefelder Kunstgewerbeschule Prof. Wollbrandt, der sich in seiner früheren langen Hamburger Tätigkeit große Verdienste um den Verein erworben habe. Herr Direktor Prof. *R. Meyer* brachte das Hoch auf den Kaiser und die Stadt Hamburg aus, Herr Prof. *Wollbrandt* toastete in Prosa und in Versen auf die ehemaligen und den jetzigen Vorsitzenden usw. Herr *Heinrich Fittje* waltete des Festleiter-Amtes mit großer Liebenswürdigkeit. — Die Darbietungen auf der Bühne standen auf einer künstlerischen Höhe, wie sie bei Vereinsfesten, selbst in den künstlerisch interessierten Kreisen, nur selten erreicht wird. Herr Dr. *Spiero* hatte den Prolog gedichtet, der die Einigung der Kunst und des Gewerbes, die schließlich die Hammonia mit einer Krone schmücken, zum Thema hatte. Die formschönen Verse wurden von Damen des Vereins in prächtigen Gewändern vorgetragen. »Die Wiege« war der Titel eines sehr amüsanten kunstgewerblich-historisch-modernistischen Scherzspieles von Prof. Richard Meyer. Eine junge Frau wehrt sich dagegen, daß die »schönen alten, historisch-echten« Möbel ihres Salons gegen moderne umgetauscht werden, und weigert sich, die »Raumkunst-Ausstellung« des Hamburger Kunstgewerbe-Vereins zu besuchen, während ihr Gemahl es auf das dort ausgestellte »blaue Zimmer« (von Heller?) abgesehen hat. Vergebens versucht der findige Gatte seiner Frau zu beweisen, daß sie ja doch bei Dingen, die sie persönlich beträfen, nur der Gegenwart ein Recht auf ihren Geschmack einräume. Sie protestiert allerdings energisch dagegen, das Kapottehütchen ihrer Großmutter zu tragen, wenn auch das Alter dieses Kunstwerkes durch Mottenlöcher bewiesen würde, ähnlich wie Wurmstiche die historische Echtheit der geliebten Möbel dokumentierten. Da erscheinen der jungen Frau im Schlummer die Genien der vergangenen Kunstepochen, nacheinander der Spätgotik, der Renaissance, des Barock, des Rokoko und des Empire. In schönen Versen von hoher dichterischer Qualität (gedichtet von Dr. Niemeyer) schildern die Genien ihren innigen Zusammenhang mit dem Geiste ihrer eigenen Zeit. Symbolisch tragen sie die Wiegen ihrer Epochen mit sich, in denen bedeutende Männer geboren wurden, die, den Blick geradeaus und nicht rückwärts gerichtet, dem Jahrhundert durch Taten und Gedanken markanten Ausdruck verliehen: Martin Luther, Johannes Keppler, Sebastian Bach, Wolfgang Goethe und Otto Bismarck. Die Träumende erwacht endlich bei den Worten des Traumgeistes: »Glaube drum dem *neuen* Glücke! Ist der Wandel doch Gebot. *Gegenwart* ist Schiff und Brücke — Daß *dein* Arm am Segel rücke, Ist dein Glück und deine Not!« Nun ist die Widerstrebende von ihrem unklaren Hang zur historischen Umgebung befreit und beschließt, ihrem Kinde, das sie erwartet, das Milieu der Gegenwart, seiner Zeit, zu geben; — zunächst soll ihm eine *moderne Wiege* das Symbol dieses Gelöbnisses sein. Der geistreiche Einfall, der diesem Stücke und seinen schönen Versen zugrunde lag, wurde mit rauschendem Beifall belohnt, der ebensosehr auch den prächtigen, von Delavilla entworfenen Kostümen und deren schönen Trägerinnen und der Darstellung galt. Lieder zur Laute, von Fräulein Emma Vivié klangschön vorgetragen, und ein von Prof. Heinrich Hohle geleitetes Reigenspiel à la Duncan, aber viel feiner, das reizende junge Damen mit Liebe und Grazie tanzten, beschlossen den dramatischen Teil des Abends. Die andere Hälfte wurde dem Walzer gewidmet und dauerte bis zum späten Morgen. ▫

▫ Ein geschmackvoll gesetztes und von B. Heim und Delavilla mit Zeichnungen geschmücktes Programm- und Textbüchlein wurde den Teilnehmern als sichtbares Erinnerungszeichen an diese sehr schöne Feier gewidmet.

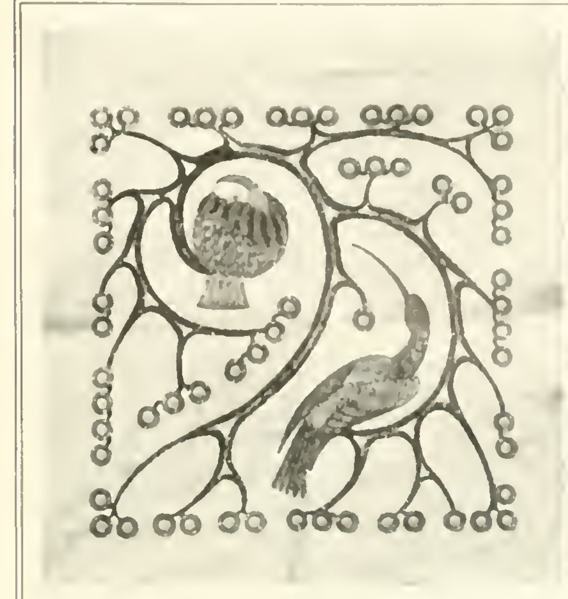
F. H.

Für die Redaktion des Kunstgewerbeblattes verantwortlich: Fritz Hellwag, Berlin-Zehlendorf
Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. — Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H. in Leipzig

Redaktion: FRITZ HELLWAG, Berlin-Zehlendorf-Wannseebahn
Verlag: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13

KUNSTGEWERBEBLATT
NEUE FOLGE ··· XXII. JAHRGANG
Heft 7 April 1911

Vereinsorgan der [illegible] Düsseldorf, Frankfurt a. M., [illegible] Leipzig, [illegible] Pforzheim [illegible]



Kissenbezug (Stickerei Wolle auf Leinen). Schüler G. Kuhnt Handwerkerschule Bielefeld.



Endigung eines gestickten Schals (Wolle auf Kaschmir). Schüler [illegible] Textilklasse, Lehrer Gertrud Kleinhempel

ARBEITEN DER STAATLICH-STÄDTISCHEN HANDWERKERSCHULE ZU BIELEFELD

Von Dr. Ewald Bender

Gemessen an den Lehrprinzipien, der persönlichen Bedeutung der Lehrer, der Qualität der Schulleistungen stände ehrgeizigen Plänen, aus der Bielefelder Handwerkerschule eine »Kunstgewerbeschule« zu machen, gewiß nichts entgegen. Vielleicht auch, daß man sich dazu entschließt; denn die Bezeichnung ist populär und man pflegt im Publikum wenigstens keine falschen, wenn auch vage Begriffe mit ihr zu verbinden. Das Bielefelder Institut war und ist oft heute noch Märtyrer seines ungewohnten Namens. Man verstand nicht selten als Zweck der Schule eine Art von fachlicher Fortbildung nach der Seite des Handwerks hin, die wohl eine Lehre in der Werkstatt ersetzen oder direkt ergänzen sollte. Man hatte Mühe, solche vorgefaßte Meinung zu berichtigen und klarzumachen, daß die Handwerkerschule wohl eine Ergänzung der Meisterlehre erstrebe, aber in einem höheren Sinne und durch das, was der einzelne Lehrmeister von sich aus seinen Lehrlingen nicht beizubringen die Zeit, Fähigkeit und wirtschaftliche Möglichkeit hat. Der Schule sei — so mußte man betonen — vielmehr die Aufgabe gestellt, das, was die Praxis dem jungen Handwerker vertraut gemacht habe, durch theoretische Erklärung ganz zu sichern, weiterhin die Phantasie anzuregen, den Geschmack zu reinigen; so daß der Schüler nach beendeter Erziehung über einen Schatz von künstlerischen Formen verfüge, der ihn jeder höheren Aufgabe des Handwerks und der Industrie gewachsen zeige. Mit anderen Worten: man will Erhebung des niederen Handwerks zu den Leistungen des Kunstgewerbes. Und doch nennt sich das Institut »Handwerkerschule«? Es wäre zu bedauern, wenn die Bezeichnung verschwinden sollte. Denn sie trifft die heute modernen Aufgaben des Kunstgewerbes mit einer Sachlichkeit, sie fixiert die Prinzipien und eigentlichen Ziele aller kunstgewerblichen Erziehung mit einer Eindeutigkeit, wie sie jener andere Titel durch eine unkluge Verschiebung und Vermischung der Grenzen zur hohen Kunst hin sich für immer verscherzt hat. Dazu kommt, daß das Schülermaterial der Handwerkerschule sich nicht aus jenen jungen Leuten zusammensetzt, die mit unklaren »künstlerischen« Prätensionen die bekannten kunstgewerblichen Institute aufsuchen, die sich zur reinen Kunst nicht stark genug, dem primitiven Handwerk aber entwachsen fühlen, und oft nur als »Volontäre« die werkstattlichen und industriellen Bedingungen ihres Berufes notdürftig kennen lernten. Es ist vielmehr ein Merkmal der Bielefelder Schule, und es könnte vorbildlich werden für alle Zukunft unseres Kunstgewerbes, daß es nicht selten gelernte Handwerker und Angestellte industrieller Betriebe sind, z. B. schon fertige und lang in der Praxis stehende Leute, die dort höhere Geschmacks-



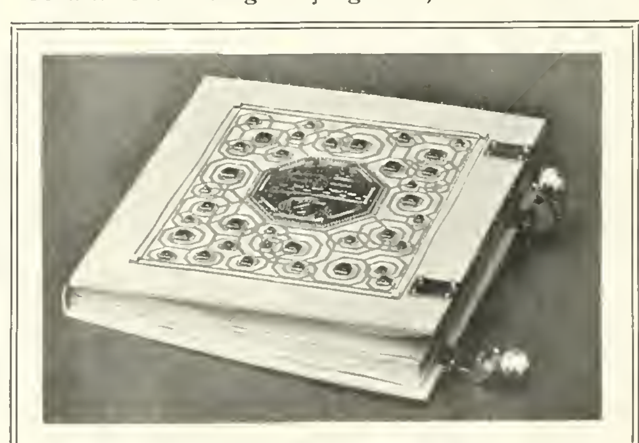
Geschnittene Silhouette (Fensterbild). Schüler Lithograph Fr. Eich Handwerkerschule Bielefeld. Lehrer Gertrud Kleinhempel

bildung und Schulung der formalen Phantasie suchen. Es war mir überraschend, zu erfahren, daß in der Provinz und im Kampf gegen Unverstand, bei beschränkten äußeren Verhältnissen vor drei Jahren ein Unternehmen ins Leben gerufen werden konnte, das die grundlegenden und theoretisch längst formulierten Ideen einer mustergültigen kunstgewerblichen Schule in aller Stille und Bescheidenheit verwirklicht hat. ▫

▫ So aber denke ich mir eine gesunde Entwickelung aller der bewundernswerten Ansätze unserer kunstgewerblichen Kultur, daß einerseits die Verbindung mit dem Handwerk noch mehr und nicht mehr bloß in der Theorie aufgesucht wird, daß vielmehr aus den Kreisen des Handwerks und der industriellen Betriebe selbst ein Stamm von befähigten Köpfen den Verstiegenheiten der rein formalen Phantasie durch Betonung von Forderungen des Materials, Zweck des Erzeugnisses und Solidität der Arbeit begegnet. Und andererseits, daß gegenüber der strengen linearen und farbigen Stilisierung, die in Unfruchtbarkeit der erfindenden Phantasie enden kann, ein freies Spiel des Geistes mehr als bisher betont wird. Dazu aber gehört ein unbegrenzter Reichtum von Anschauungsformen; auch der Kunstgewerbler muß innen »voll Figur« sein, was doch nur das Studium der Natur zu geben vermag. Und wiederum ist dies die Lehrmeinung des Leiters und der Lehrer der Bielefelder Handwerkerschule, und auch hierdurch scheint mir ihre schöne Zukunft gesichert zu sein. — ▫

▫ Nicht mit Unrecht könnte man auch heute noch einem großen Teil aller kunstgewerblichen Produktion nachsagen, daß die Prinzipien der Materialgestaltung, das Material selbst, die Käufer und der Preis exklusiv seien. Das Bemühen um Einheitlichkeit und künstlerischen Ausdruck dessen, was uns täglich umgeben soll, ist noch viel zu bewußt, in den Köpfen Weniger geboren, für Wenige bestimmt. Man ist auch allzusehr in Furcht, wieder in den Schlendrian des sinnlosen Schmückens zu verfallen, als daß man auch der künstlerischen Phantasie ihren Anteil am Kunstgewerbe gönnen möchte, jenen dekorativen und spielerischen Momenten jenseits der Sachlichkeit, die dem streng ordnenden, auslesenden, spekulativen Sinn der Pfadfinder — damals mit Recht — unterliegen mußten. Die Logiker sind auch heute noch am Ruder, und die edle Gradlinigkeit der Empire und Biedermeier, der Ausdruck des letzten, wenn auch nicht originalen, so doch ganz und gar konsequenten Stilepoche, kam ihrem gestrengen Geist zu Hilfe. Und immer noch ist das moderne Kunstgewerbe Reaktion auf die Renaissance-Verlogenheit unserer Parvenütage vor 30 Jahren; »der« Stil als wirklicher Ausdruck unserer selbst, wie wir heute sind, wird sich erst, in der Hut jener logischen Köpfe, aber in größerer Freiheit der Bewegung, bilden müssen. Wir dürfen uns nicht mehr darauf beschränken, zu vermeiden, was Böse ist, sondern in Einfalt, aber mit Geist und Geschmack wird darauf los zu schaffen sein, und jeder wird auf eigenem Weg, wie früher der anspruchlose Handwerker auch, zu einem Ziel gelangen, das doch nicht jenseits der Schranken eines allgemeinen und herrschenden Geschmackes liegen darf, d. h. das Kunstgewerbe wird populär werden. So werden die Jungen sich an die Arbeit begeben. Es wäre mit Freuden zu begrüßen, wenn auch die Bielefelder Handwerkerschule an ihrem Teil solche Zukunftsprobleme zu lösen immer bemüht bliebe. ▫

▫ Im Januar dieses Jahres veranstaltete die Schule eine Ausstellung der Erzeugnisse ihrer Zöglinge, und ein großer Teil der hier abgebildeten Arbeiten war dort zu sehen. Es erscheint mir überflüssig, den Lesern dieser Zeitschrift die Qualitäten der durchaus erfreulichen Arbeiten im einzelnen zu erläutern. Abgesehen davon, daß Schülerleistungen überhaupt nicht zur Demonstration allgemein formaler Mängel oder Vorzüge dienen sollten, hier um so weniger, als die meisten Schüler entweder ganz jung sind, oder die älteren



Handwerkerschule Bielefeld: Goldenes Buch der Stadt Bielefeld. Entwurf: Gertrud Kleinhempel, Ausführung: Goldschmied Aug. Schlüter und Buchbindermeister Bronner





Ehrengeschenk der Stadt Bielefeld an ein Offizierskasino. Silberne Vorlegelöffel.
Handwerkerschule Bielefeld. Entwurf: Gertrud Kleinhempel, Ausführung: Otto Hahn, Goldschmied

nur die Abendstunden dem Einerlei des Berufes abzustehlen und höheren Aufgaben zu widmen vermochten, so liegt mir viel mehr daran, durch dieses Material die Erziehungsabsichten der Schule selbst zu illustrieren. ▫

▫ Man wird erkennen, daß durch eifriges Naturstudium, durch das Zeichnen nach Pflanzen, lebenden Tieren und sich bewegenden Menschen nicht nur der Sinn für das Organische geweckt, sondern ein reicher Schatz von solchem Formenmaterial gesammelt wird, das dann nach den Bedingungen des Stoffes und des Zweckes beliebig zu Nutz- und Schmuckformen umstilisiert werden kann. Dieser Allgemeinunterricht bildet das Fundament aller speziellen Fachausbildung. Ob der Zögling die Dekorationsmalerei im besonderen pflegt, ob er Entwürfe für irgendwelche Web- und Sticktechniken zeichnet (worauf man in Bielefeld natürlich besonders achtet!), ob er Möbel anfertigen oder Baumeister sein will, der Unterricht geht aus vom Studium der Naturform. Unsere Abbildungen illustrieren den Weg, den der Schüler zu gehen gehalten ist, deutlich genug. Die Pflanzen- und Tierzeichnungen der Klasse Gertrud Kleinhempel, die Akt- und Kopfstudien, die Glasmaler Muggly überwacht, sie werden übersetzt in die Sprache der Dekoration und erscheinen so als Entwürfe für textile Arbeiten, als Plakat oder als Wandmalerei. Fast reife Erzeugnisse sieht man von Schülern des Bildhauers Perathoner. Wie alle Einzelform sich zusammenschließt zur großen, gesammelten Fläche, ohne daß doch diese Stilisierung die Wahrheit der Erscheinung gefährdete, das erweckt hohe Achtung vor der Zielgewißheit des künstlerischen Unterrichts. Von Gertrud Kleinhempel selbst sind die abgebildeten silbernen Löffel und das silberne Pokalgehäuse entworfen, charaktervolle und sichere Arbeiten der Trägerin eines Namens, der im modernen Kunstgewerbe guten Klang hat. Auch der Leiter der Handwerkerschule, Direktor Wilhelm Thiele, ist als Innenarchitekt in Fachkreisen wohl bekannt und geschätzt, und von ihm stammt der Entwurf des Direktorialzimmers der Anstalt, das auf der Weltausstellung in Brüssel ausgestellt war und dort die goldene Medaille erhalten hatte. Seine energische Sorge um die Entwickelung der Schule wurde vor kurzem dadurch gelohnt, daß die Kollegien der Stadt Bielefeld den längst ersehnten und dringend nötigen Neubau der Handwerkerschule bewilligten, dessen Entwurf dem Stadtbaurat Schultz-Bielefeld verdankt wird. Man wünscht, dieses Gebäude zu einer architektonischen Musterleistung zu erheben, das als Typus einer modernen Studienanstalt für das Kunstgewerbe zu betrachten wäre. Und es will mir scheinen, als ob die Männer, die in den kümmerlichen und unsicheren Verhältnissen dieser vergangenen drei Jahre so gesunde und fortschrittliche Ziele verwirklichten, in den würdigen Räumen des neuen Hauses die besten Kräfte erst entfalten würden. *EWALD BENDER*

KULTURTRÄGER

VON PAUL BACHMANN, ARCHITEKT B. D. A.

UNSERE Zeit ist so überaus reich an Schlagworten, die dem Volke imponieren. Von den vielen möchte ich nur eines herausgreifen und es von verschiedenen Stellungen aus in seiner Beziehung zur Kunst beleuchten. Es ist das Wort *Kulturträger*. ▫

▫ Die Kunst eines Volkes ist ein Teil seiner Kultur. Derjenige, der die Kunst ausübt oder fördert, ist ebenso Kulturträger, wie der, welcher Wissenschaft und Technik vorwärts drängt oder die großen bedeutungsvollen Menschheitsfragen in seinem Schaffen berührt, weil er mitarbeitet, das Ansehen seiner Nation zu heben. So ist es nicht mehr als recht, daß große Künstler ebenso Ansehen und Ehrung genießen wie Staatsmänner und Gelehrte. Es gibt aber Männer, auf hoher Warte stehend — Kulturträger — die oft in dem einen Punkte, wo sie die Kunst berühren, durchaus versagen, gleichsam als ob man die Größe und das Ansehen einer Nation nicht auch an seiner Kunst bemessen könnte. Zwei Faktoren sind es, unter denen unsere Kunst und unsere Künstler immer und immer wieder zu leiden haben. Auf der einen Seite ist es ein *bewußtes Übersehen der Kunst*, auf der anderen eine *falsche Förderung der Kunst*. ▫



Handwerkerschule Bielefeld: Plakat. Maler-[illegible]endklasse: Lehrer Muggly, Schüler Lithographengehilfe R. Dreesbeimdicke

▫ Wenn auch die deutsche Kunst unserer Tage nicht ihren Höhepunkt erreicht hat, — und es ist gut, daß es so ist, sonst harrte der Verfall vor ihren Toren, — so muß doch ein klarschauender Mensch zugeben, daß das ernste Streben der besten unserer deutschgesinnten Künstler im letzten Jahrzehnt Früchte zeitigte, deren wir uns dem Ausland gegenüber in der Tat nicht zu schämen brauchen, auf die wir im Gegenteil mit berechtigtem Stolz schauen dürfen. Man sollte darum meinen, daß diese Bestrebungen und diese Kunst namentlich in Kreisen der dazu Berufenen eine lebensstarke Förderung erfahren müsse. Schauen wir aber in die Praxis, so begegnen wir oft dieser logischen Forderung widerstreitenden Beispielen. Zur Illustration seien nur einige aus der Erfahrung angeführt, deren Zahl man mit Leichtigkeit beliebig steigern könnte. — ▫

▫ Zwei reiche angesehene Bürger einer westdeutschen Großstadt lassen sich Paläste errichten. Die Stadt verfügt über eine Anzahl Architekten von Ruf, und selbst, wenn den Bauherren keiner von diesen in seiner Art anspricht, — denn über Kunst läßt sich streiten, — so sollte man meinen, das weite deutsche Reich wäre groß genug, um den geeigneten Mann zu finden. Aber bei weitem nicht! Es muß ein Architekt sein mit einem französischen Namen, der seinen Sitz in Paris hat, — denn nur von Paris kommt wahre Kunst! — Die Paläste sind fertig, vom Laien natürlich als eminente Bauwunder angestaunt, in Wahrheit aber ein Hohn auf französische Baukunst, eine Kunst, vor der jeder Baukünstler, der tiefer in sie eindrang, mit hoher Bewunderung still steht. Auch hier würde er das gleiche tun, wenn das Werk ein Ausfluß guten französischen Geistes wäre, so aber sind beide Paläste Häuser von den unglücklichsten Verhältnissen, eine Nachempfindung, mich dünkt, der schlechtesten französischen Beispiele, ohne jede Spur von persönlicher Innerlichkeit. Was ist zu tun? Nichts. — Es kann doch jeder sich ein Haus nach seinem Geschmacke bauen. Gewiß. Aber wo bleibt Kultur! Spricht sich darin nicht ein bewußtes Übersehen unserer in ruhelosem Streben geschaffenen Kunstwerte aus? Wenn nicht die vom Glück so reich Begünstigten einstehen für unsere deutsche Kunst, so ist es begreiflich, warum sie ein schweres Durchringen erleben und jede Etappe auf ihrem Siegesflug mühsam erkämpfen muß.

▫ Wie anders dagegen, wenn der Künstler oder Kunstfreund, — wie mir viele Fälle bekannt sind, — für sein Wohnhaus eine engere oder erweiterte Konkurrenz ausschreibt — das sind Kulturträger, hier wird die Kunst gefördert, hier ist es möglich, neue künstlerische Werte zu schaffen. ▫

▫ Es gehört auch hierher, das oftberührte Thema Fabrikant und Kunst zu erwähnen. Wieviel ist darüber schon gesprochen und geschrieben, und mit wie wenig Erfolg! Fabrikant und Kaufmann beherrschen die Welt, leider auch nur allzu oft — die Kunst. Da dem Kaufmann ein inneres Interesse an seinen Erzeugnissen, seinen Waren fehlt, kann es ihm naturgemäß nicht darum zu tun sein, Kunst und Kultur zu fördern und zu bringen. Sein Leitmotiv ist mit verschwindend wenig Ausnahmen: »Gewinn«. Ihm ist es einerlei, ob durch seine Ware das schwache flackernde Fünkchen Kunstgeschmack in den Reihen unseres Volkes vollständig erstickt wird, einerlei sogar, ob der Händler im Auslande seine Erzeugnisse, deutscher Hände Arbeit als »Ouvrage français« verkauft. Seine Aufträge mehren sich und stillächelnd überläßt er unverdienten Ruhm seinem französischen Nachbar. Das sind Kulturträger. — Wo Egoismus solche Kreise zieht, kann Wort und Schrift zur Besserung nicht nützen, hier fehlt es einfach an nationaler Gesinnung. ▫

▫ Es steht fest, daß der Fabrikant in vielen Fällen überzeugt ist von der Häßlichkeit seiner kunstgewerblichen Erzeugnisse, aber er fabriziert sie dennoch weiter und wirft alljährlich seine geschmacklosen Neuheiten präzis auf den Markt, weil das Volk mit seinem irregeleiteten Geschmack sie kauft. Wäre er wirklich Kulturträger, so würde er, in der Voraussetzung eines innigeren Interesses an seiner Ware, mit Umsicht und Verständnis darnach trachten, allmählich den künstlerischen Wert seiner Erzeugnisse zu heben, um so veredelnd auf den Volksgeschmack zu wirken. ▫



Radierung. Schüler Malergehilfe W. Kramme



Radierung. Schüler Lithographen[illegible]

HANDWERKER-
SCHULE BIELEFELD

LEHRER: GERTRUD
KLEINHEMPEL

Skizzieren nach lebender Natur. Schüler: Lithographengehilfe G. Kuhnt



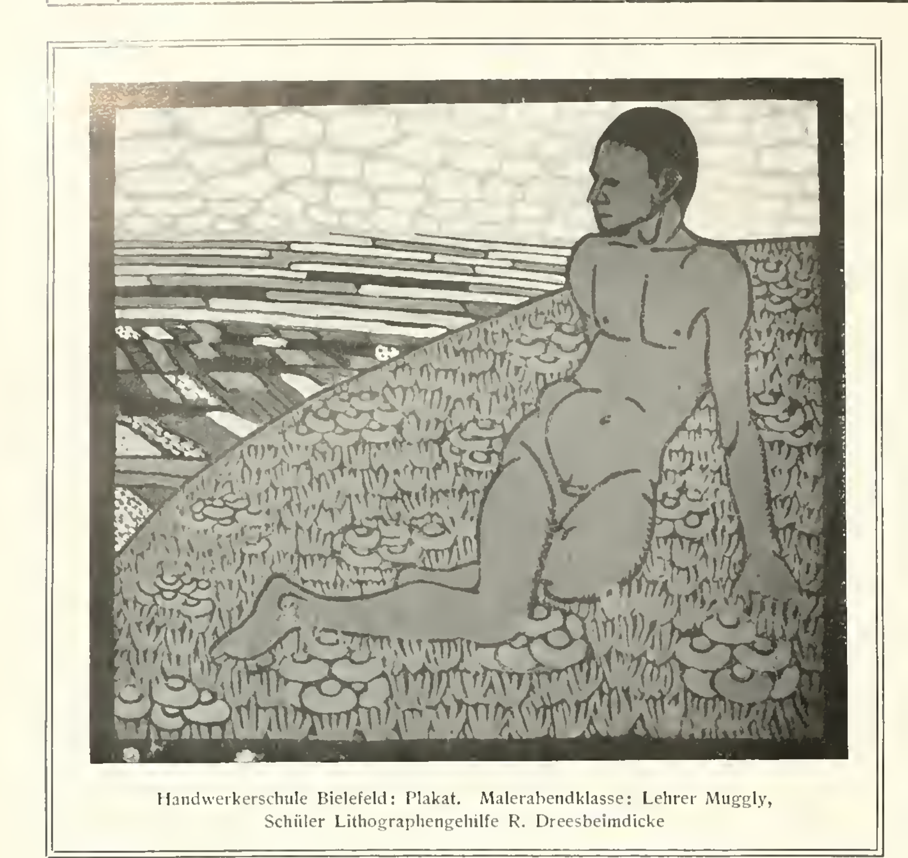


Unten links: Kopfstudie Schüler: Lithographengehilfe Fr. Eich

Unten rechts: Kopfstudie Schüler: Lithographengehilfe R. Dreesbeimdicke







Handwerkerschule Bielefeld: Plakat. Malerabendklasse: Lehrer Muggly, Schüler Lithographengehilfe R. Dreesbeimdicke

▫ Das ist bewußte Unterdrückung der Kunst, wodurch ihr der Daseinskampf unendlich erschwert wird. Noch manches könnte dazu gesagt werden. ▫

▫ Ebenso schädigt falsche Förderung die Kunst, die Kraft und Mittel an Überwundenes verschwendet und somit jungen Bestrebungen den Boden fröhlichen Gedeihens entzieht. ▫

▫ Es ist mir nicht bekannt, wieviel alljährlich in Deutschland für Bilder alter Meister ausgegeben wird, aber es werden schätzungsweise Millionen sein. Was ist damit der Kunst, der lebendigen, vorwärtsdringenden Kunst gedient? Nichts. — Wollte man nur einen Teil dieser Summen für Neuerwerbungen von Werken lebender Künstler verwenden, es würde eine nutzbringende Förderung der Kunst bedeuten, es wäre damit wirkliche Kulturarbeit getan. Wir haben gewiß auch unter unseren lebenden Künstlern Rembrandts, Murillos, Velasquez' und wie sie alle heißen mögen, diese zu heben, hinzuführen zu neuen großen Taten soll Aufgabe unserer Kunstförderer sein. Es gibt ja öffentliche und private Galerien, die dieses Ziel an erster Stelle verfolgen; ich erinnere nur an die Hamburger Galerie, die wie wenige lebende Künstler fördert und an die Galerie Graf Schack. Solch ein Mann ist in Wahrheit Kulturträger; was er der deutschen Kunst gewesen, können erst kommende Zeit uns recht verstehen lernen, weil hier am besten gezeigt wird, was eine Kunstepoche während eines ganzen Menschenalters hervorbrachte. So hoch ich die großen Meister vergangener Jahrhunderte schätze, es ist nicht zu verkennen, daß mit ihren Werken ein unsere moderne Kunst indirekt schädigender Kultus betrieben wird, denn die Unsummen, die dafür ausgegeben, werden der jungen Kunst entzogen. Es gehört leider unter den dazu Berufenen zum guten Ton, in ihren Galerien mit alten teuren Meistern glänzen zu können. Immerhin sind diese Leute für ihr Handeln weniger zur Verantwortung zu ziehen, als die oben erwähnten; einer durch Tradition geheiligten Sitte folgend, sind sie der Überzeugung, Freunde und Förderer der Kunst zu sein, und doch tun sie damit nichts für eine lebenswarme Kunst, für die Kunst ihrer Zeit. ▫

▫ Eine interessante Stellung nimmt in dieser Betrachtung die kirchliche Kunst ein. Die Kirche als solche, d. h. die Kirche, die Christus gegründet, soll durch die Kunst unangetastet bleiben durch Jahrtausende hindurch; an diesem heiligsten Erbe der Menschheit darf nicht gerührt werden, wenn sie ihres Namen nicht unwürdig sein soll. Aber die Kunst in der Kirche, im Gotteshaus, darf von der Kultur berührt werden. Verfolgen wir doch einmal in großem Zuge durch zwei Jahrtausende die Entwicklung christlichen Kunstschaffens von ihren ersten derben Anfängen der frühchristlichen Baukunst, vorüberschreitend an den urwüchsigen Bauwerken romanischer Periode, dem stolzen, himmelragenden gotischen Dome, den herrlichen Kirchenbauten italienischer Renaissance bis zum prunkvoll erhabenen Barockbau des 18. Jahrhunderts. Welch eine Wandlung! Welch ein fortschrittlicher Geist, der die Kultur jener Jahrhunderte gleichsam mit Adlerflug überholt. Wie könnte unsere Zeit darum fordern, die Kirche von Kultur und Kunstbewegung auszuschließen. Die Kirche ist zu allen Zeiten der stärkste Träger der Kunst gewesen, sie war es, die jede Kunstepoche erst zu höchster, reichster Entfaltung brachte. Wir müßten heute die schönsten Kirchen Italiens und unsere herrlichen barocken Gotteshäuser, die so überaus religiöse Stimmung atmen, vergeblich suchen, wenn Kirchenvertreter und Künstler der Meinung gewesen wären, der gotische Stil allein sei der Stil der Kirche, — eine Ansicht freilich, die in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in vielen Beispielen Verkörperung gefunden, und die heute noch in manchen Kreisen als Norm



Handwerkerschule Bielefeld: Plakat der Schülervereinigung »Rote Erde«. Malertagesklasse: Lehrer Godewols, Schüler Maler W. Kramme



HANDWERKERSCHULE IN BIELEFELD

Links:

Plakat d. Schülervereinigung „Rote Erde“. Lithographengehilfe G. Kuhnt.

Bildhauertagesklasse. Lehrer Perathoner, Schüler Bernhard Boehmer.

Plakat. Malertagesklasse Lehrer Godewols, Schüler Malergehilfe V. Tuxhorn.

Rechts:

Plakat. Malerabendklasse: Lehrer Muggly, Schüler Lithographengehilfe H. Peiniger.

Plakatentwurf. Malerabendklasse Lehrer Muggly, Schüler Malergehilfe H. Kornfeld.

Unten mitte:

Dekorative Füllung. Malerabendklasse: Lehrer Muggly, Schüler Malergehilfe K. Helmold.











gilt. Dadurch allein ist der jahrzehntelange Stillstand in der kirchlichen Kunst verschuldet, der seinen lebenvernichtenden Schatten noch über unsere Tage breitet. Ich meine, jede Stilepoche hat *einmal* als modern gegolten und *keine* wurde von der Kirche ausgeschlossen, — wie kommt es nun, daß man sich jetzt so augenfällig gegen Einführung neuer Stilelemente sträubt? Ja ich gehe noch weiter. Sehen wir doch einmal zu, wie weitherzig unsere Alten in ihren Renovationen gewesen sind, und lernen wir von ihnen. Da ist in Salem eine in ihrer äußeren und inneren Anlage gotische Kirche, in diesem Bau haben vortreffliche Meister des 18. Jahrhunderts eine überaus schöne Louis XVI-Architektur und Einrichtung gesetzt; da ist die Marzellen-Kirche in Köln, gotisch in der Gesamtanlage, und wie ausgezeichnet paßt sich die reiche Ausschmückung im Jesuitenstil der aufstrebenden gotischen Architektur an, in der Chorbildung ein Beispiel von unnachahmlicher Wirkung. Auch hier kein Mißton im Ganzen, und doch liegt zwischen beiden Schöpfungen jeweils ein Zeitraum von fünf Jahrhunderten. Unzählige Beispiele ließen sich anführen, doch es soll hier nur auf [illegible] hingewiesen werden. Wenn unsere Alten vor die Aufgabe gestellt wurden zu renovieren — gleichviel was — so taten sie es so, wie sie empfanden: zeitgemäß. — Sie waren Kulturträger. Wir hingegen betrachten es schon als ein Vergehen, wenn in einer romanischen Kirche etwa ein

Bild angebracht würde, das einen anderen Geist atmet, als den des 12. Jahrhunderts. Welch ein Standpunkt! Es spricht sich darin eine falsche Pietät aus, wodurch wir mit unseren Bauten uns selbst geschädigt haben. Betrachten wir nur an einem Beispiel, was dabei herauskommt. Wer kennt nicht Kölns kunsthistorisch bedeutendste Kirche Maria im Kapitol. Hier wirkt die blaugrüne Grundstimmung der Malerei im Hauptschiff geradezu entsetzlich, von den aufdringlich gemusterten Säulen, die die Seitenschiffe umstehen, gar nicht zu reden. Ganz gleich: es ist »echt« ! »echte« Romanik des 18. Jahrhunderts. ▫

▫ Der nüchtern denkende aber warmfühlende Mensch kann sich für solche Dinge, und wenn sie noch so »echt« sein mögen, nicht erwärmen. Das steht für mich fest, daß die romanischen Malereien in alter Zeit unmöglich die Wirkung der heutigen sogenannten »echten« Malereien gehabt haben können. Schon durch die Tatsache, daß die damalige Bau- und Putztechnik nicht die jetzige Vollendung erreichten, daß also die Wandfläche durch ihre weniger glatte Behandlung schon in sich eine feine Abschattierung zeigte, ferner durch ungleichmäßiges Auftragen, andere Beschaffenheit der Farben und was alles mit gesprochen haben mag, wird die Wirkung eine völlig andere gewesen sein als die unserer heutigen Nachahmungen. Zudem konnten die Alten in ihren Farben ohne Bedenken lebhafter gehen, weil durch die kleinen Fenster niemals die lichtvolle Wirkung *unserer* Gotteshäuser erreicht wurde. St. Gereon in Köln ist ja annähernd ein Beispiel hierfür. Hier wirken die kräftigen Töne und die harte Zeichnung ganz erträglich, weil immer ein Halbdunkel im Hauptschiff herrscht, welches vermittelt. ▫

▫ Wenn wir uns doch endlich einmal ehrlich zugestehen wollten, daß nicht alles, was die Alten schufen, — namentlich was sie gemalt haben, — vergötterungswürdig ist. Tatsächlich aber gibt es Schwärmer, die vor dem kleinsten Fragment romanischer Malerei oder einem Scherben gotischer Plastik in die Knie sinken, an wirklichen Taten neuer Kunst aber unberührt vorübergehen. Wie viele Männer unserer Zeit auf einflußreichem Posten vertreten diesen Standpunkt. Man kritisiert unsere Kunst so gern und offen, und über die Schwächen alter Meister schweigt man sich aus.

▫ Trotz alledem! es gibt Kulturträger unter unseren Künstlern. Wie eine Erlösung von altem, drückendem Joch muß man es daher empfinden, wenn man die lebensfrische Bestrebung beispielsweise Dresdner Künstler verfolgt, die mit inniger Hingabe an ihr Werk *neue* Gotteshäuser schufen. Sie haben den vollen Beweis erbracht, daß die geistige Kirche dadurch keinen Schaden erleidet. Das Unantastbare der Kirche ist nicht ihr Äußeres, wie man ja auch den inneren Wert des Menschen nicht nach seinem Kleide bemessen kann. So darf und soll ein Kirchenbaukünstler zum Kulturträger seiner Zeit werden. ▫

▫ Zum Schlusse sei noch hingewiesen auf die Umbauung des altbekannten romanischen Portals am Freiberger Dom. Ich bin sicher: hätte man zehn Baukünstler vor diese Aufgabe gestellt, neun hätten versucht, die mustergültige Architektur der Pforte nachzubilden. Zum Glück tat das dieser ‚Zehnte‘ nicht: er schuf mit kühnem Geiste eine Umbauung im Sinne seiner Zeit, — Kulturträger. Gerade diese Nebeneinanderstellung der verschiedensten Kunstwerte großer Jahrhunderte ermöglicht späteren Generationen einen bildenden Vergleich. Eine Größe kann man nur an der anderen messen, um von ihr die richtige Vorstellung zu erlangen. So haben die Baukünstler der Renaissance und des 18. Jahrhunderts auch empfunden und in richtiger Erkenntnis darnach gehandelt. Wollen wir uns das für alle Zeiten vorbildlich sein lassen. ▫

▫ Aus diesen kurzen Ausführungen geht hervor, daß wohl kaum einer so berechtigt ist, an den Kulturaufgaben seiner Zeit mit zu arbeiten, als der bildende Künstler. Wer aber indirekt mitarbeitet, das ist der Kunstförderer. Wir finden bei den Naturvölkern die Anfänge der Kunst, je höher ein Volk geistig steht, desto vollkommener seine Kunstleistungen. So sind Kultur und Kunst nicht zu trennen. Keine Kultur ohne Kunst, keine Kunst ohne Kultur. In der Verbindung die Einheit. Schauen wir nur auf das Griechenland des Altertums und das Italien des Mittelalters. Kulturträger der, der die Kunst zu solchen Taten drängt, Kulturträger der, der solche Werte schaffen hilft durch Geistes Kraft. ▫

DIE NEUE SEZESSION

(MALEREI UND RAUMKUNST)

Von Ernst Schur-Berlin

Entsetzen packt den Kritiker, der durch diese Räume schreitet, in denen die Neue Sezession sich produziert und ich habe noch kein ruhiges, vernünftiges Wort darüber gelesen. Ist es nicht immer das alte Lied und sollten die Herren, die zum Urteilen bestimmt sind, nicht davon lernen? Überhaupt: *kann* eine Kunst sich so sehr aus dem Zusammenhang der Zeitkultur herausstellen, daß sie schlechterdings neu, unbegreiflich ist? Ich glaube nicht. Ich glaube, in unseren Gehirnen liegen die Hemmnisse. ▫

▫ Nun wird man sicher meinen, ich ginge mit den Neu-Sezessionisten durch Dick und Dünn. Das ist gleich immer das landläufige Urteil. ▫

▫ Ich möchte nur darauf aufmerksam machen, daß ich hier einen Zusammenhang sehe mit anderen, bedeutsam sich regenden Zeitbestrebungen. Diesen Zusammenhang sehen die Kritiker nicht, weil sie Fachmenschen sind. Sie besprechen Bilder. Aber das neue Kunstgewerbe, die neue Raumkunst ist ihnen unbekannt. Der für das Kunstgewerbe wirkende Kritiker aber verachtet das Bild überhaupt. Ich aber bin kein zünftiger Kritiker, ich liebe die Kunst, ich bin ein Liebhaber und wo ich etwas finde, das mich reizt, notiere ich mir meine Ideen und Empfindungen.

▫ So sage ich, diese neue Malerei strebt offenbar zum Dekorativen hin, sie ist vom modernen Kunstgewerbe, von der Raumkunst, die beide dem einfach realistischen Bild, auch dem impressionistischen mit seinen feinen Reizen abhold sind, beeinflußt, sie will den Anfang einer neuen, muralen Moumentalkunst setzen. Und weil sie ein Anfang ist, stammelt sie, übertreibt sie; aber in all ihren Falschheiten ist ein richtiger Kern. ▫

▫ Jawohl, sie mögen nicht zeichnen können, diese jungen Draufgänger. Sie mögen Nachahmer sein und die Manier ihrer Vorbilder breittreten, verzerren, diskreditieren. Dennoch kommt ein Zeitstreben in ihnen zur Erscheinung. Sie wollen ja gar nicht regulär einen Kopf hinzeichnen. Sie wollen ja gar nicht ein Bild geben, das nun unsere Wände in kleinen Zimmern intim belebe. Sie wollen große



Handwerkerschule Bielefeld: Aktskizzieren. Lehrer Karl Muggly

Flächen dekorativ schmücken. Sie wollen Ausdruck in der Linie als solcher, Temperament in der Farbe als solcher ... — Sie wollen die großen, schlagenden Wirkungen primitiver Ornamentik und überkultivierter Farbenorgien. Ja, sie wissen selbst noch nicht, was sie wollen. Sie wollen leben, dasein, schaffen. ▫

▫ Nun gut. Weshalb soll man da aus dem Häuschen geraten? Das sind Tatsachen, mit denen das Leben sich einfach bejaht. Kultur wird diesen Jüngern, sofern sie nicht vorzeitig verschwinden, die Erziehung geben. ▫

▫ Und der Kritiker? Soll er ein grämlicher Lehrgreis sein, der die Fühlung mit der Jugend verloren hat? Soll er ein Parteigänger sein, der in der Kunst vom Fortschritt nichts wissen will, der an Namen klebt? ▫

▫ Früher sollten die Mittel, die Technik das Alleinseligmachende sein. Noch früher wurde dem Inhaltlichen gehuldigt. ▫

▫ Jetzt will man zu einer Form, die über beides sich erhebt, die mit tadellosen Mitteln den persönlichen Willen dokumentiert. Tradition und Persönlichkeit werden sich



Handwerkerschule Bielefeld: [illegible]

hier einen können. Es beginnt der Aufstieg zu einer hohen, großen Kunst, die der Allgemeinheit im neuen Sinne dienen will. ▫

▫ Dies alles sagt sich der Kritiker und hält sich frei von allzu naher Gunst und Mißgunst. Denn all dies sind nur Erkenntnisse, die die Künstler zur Tat machen sollen. ▫

▫ Damit dies aber geschehe, dazu muß Leben, intensives Leben sich in der Kunst regen. Und darum begrüßen wir die junge Schar der Neuen Sezession, die nach ihrer Art der Kunst dienen will. ▫

▫ Wenn man all das gesehen hat, treten einem später, nachher, zu Hause, wenn man still bei sich ist, die Lebhaftigkeit und die Schönheit der Farben, dieser breiten und kraftvollen Mischungen aller Töne, deren geheimes, selbsteigenes Leben nun voller vor dem Auge aufblüht, vor die Sinne. Man geht spazieren, und es fallen einem die Bilder ein, die in ihrer Gesamtheit doch das Gemeinsame haben: die Freude an dem materiellen Leben der Farben. Das Schmeicheln der Nuancen, die Monumentalität mancher Schöpfungen, die von ungezügelter Sinnlichkeit und Kraft strotzen; lauter Sattheit und Fülle. Flüssig und weich andere; Mischungen von wechselndem Charakter. Alle aber sind einer neuen, dekorativen Art auf der Spur. Primitivität und Exotik vereint. Bunte Blumen von strotzender Pracht, die ihr intensives Leben zu sprengen scheinen. Porträts von frappierender Schlagkraft. Überall eine fast barbarische Freude am Prunken und eine scharf zupackende, fast visionär arbeitende Gestaltungskraft, die das Objekt vergewaltigt, die das Naturmotiv unterstreicht, verzerrt und es dadurch gewaltsam ins Monumentale steigern will. Diese Bilder könnten Entwürfe für Teppiche, Gobelins und Stickereien darstellen. Damit ist der oben bezeichnete Zusammenhang mit der Raumkunst, die kunstgewerbliche Note wieder erwiesen. Daher auch die Stilisierungswut, die Vorliebe ebenso für das Primitive wie für das Exotische, in Beiden schlummert und reizt das Dekorative ...

MATTH. V. 3-10.
BEATI pauperes spiritu, quoniam ipsorum est regnum caelorum.
BEATI mites, quoniam ipsi possidebunt terram.
BEATI qui lugent, quoniam ipsi consolabuntur.
BEATI qui esuriunt et sitiunt justitiam, quoniam ipsi saturabuntur.
BEATI misericordes, quoniam ipsi misericordiam consequentur.
BEATI mundo corde, quoniam ipsi Deum videbunt.
BEATI pacifici, quoniam filii Dei vocabuntur.
BEATI qui persecutionem patiuntur propter justitiam, quoniam ipsorum est regnum caelorum.

Handwerkerschule Bielefeld: Schrifttafel. Lehrer Godewols, Schüler Lithographengehilfe R. Heidemann

▫ Und nun denke man an die alte Sezession und ihre unvergänglichen Verdienste! Ging über sie nicht dasselbe Sturzbad von Erregungen und Entrüstungen hernieder? Und sie haben sich nun, diese Stürmer von ehedem, diese pietätlosen Revolutionäre, zu reifen Meistern entwickelt. Besteht da wirklich ein so großer Unterschied? Sie alle wollen ja im Grunde ein und dasselbe, sagen es nur mit veränderten Mitteln. In der Gegenwart mögen sie sich trennen; ihr Ziel ist das gleiche. Und was wollen sie letzten Endes: *Zeitkultur bekennen.* Und ich denke, wir können uns freuen, daß das mit so wilder Wut geschieht, denn zum Künstler gehört Einseitigkeit und ein bißchen wilder Wahnsinn. ▫

▫ Man kann diese Linie ebenso in der französischen Malerei zurückverfolgen, über van Gogh, Cézanne bis zu Manet hin. Natürlich mit Abwandlungen und Veränderungen, abgedämpft und immer noch mit dem Traditionellen, trotz aller Neuheit, altmeisterlich gemischt. In dem Hinstreben zu den Reizen einer absoluten Malerei liegen schon die Anfänge zu dem, was uns heute so unglaublich erscheint. Heute begreifen wir kaum noch, was den Zeitgenossen damals an Manets Werk so fremd erschien. Es stand höchstens nur darum über allem Zeitlichen, weil es unbekümmert um das den Tagesinteressen und -wünschen Dienende sich selbst suchte. Aber darum gerade wurde es zum Dokument der Zeit. Um dieses Bekenntniswerks willen steht Manets Werk in reifer Schönheit an der Wende einer Zeitentwicklung; es betont selbstherrlich den absoluten Wert suchender Kunst. Vor solchen Werken wird das Sehen zum Erlebnis. ▫

▫ Und sollten solche Zeiten vorüber sein? Sollte nicht jede Epoche ihre Kunst haben, haben müssen und nur hoffen können, daß auch aus dem wildesten Gebaren die charakteristische Geste sich befreit? Anders ist es ja gar nicht möglich.

▫ Was wollen denn diese jungen Künstler anderes? Sie wollen Werke schaffen, in denen ihr Wille — und also auch der Zeitwille, jedenfalls ein Teil dieses Zeitwillens — zur Erscheinung kommt und so stark wollen sie das tun, daß das Auge zuerst zurückschreckt, das Sehen also — so oder so — zum Erlebnis wird. ▫

▫ Man kann zugeben, daß diese Suchenden talentlos sind, daß sie Reife vermissen lassen; sie haben den Drang, die Sehnsucht, den Willen. Dennoch lebt in ihnen Zukunft; sie haben den Spürsinn danach. Und es ist — dafür sind diese Tendenzen zu allgemein verbreitet, in Wien, in München, in Berlin — als sicher anzunehmen, daß noch die Meister kommen, die aus dem Chaos uns die Form gestalten. Leben wollen wir in der Kunst, Anstürmen, Einreißen und Aufbauen und darum sind alle Jungen uns immer willkommen! ▫

SCHAUFENSTER UND SCHAUFENSTERDEKORATEURE

Von Paul Westheim

DAS Schaufenster ist eine Angelegenheit des guten Geschmackes geworden. Dagegen wenden sich — seltsamerweise — die Schaufensterdekorateure. Eigentlich sollten sie sich ja freuen, daß intelligente Kaufleute, Künstler, Schriftsteller und das gebildete Publikum Anteil an ihren Arbeiten nehmen, sie sollten stolz darauf sein, daß die Öffentlichkeit Interesse hat für ihre Ladenauslagen; aber sie wettern in Protestreden und Protestaufsätzen gegen jede unzünftige Betrachtung ihrer Dekoriererei — als ob das Schaufenster eine Falschmünzerwerkstatt wäre, in die kein unberufenes Auge hineinblicken darf. Mit einem Wort: sie wollen ihre Ruhe haben. Früher konnten sie ihre Auslagen vollstopfen, wie's ihnen gerade in den Sinn kam; sie hatten ein paar Griffe und Kniffe, sie leisteten sich auch ab und zu einmal einen schlechten Feuilletonscherz aus Kattun, Konservenbüchsen, Taschentüchern oder Seifenstücken. Und nun kommt plötzlich als Folge dieses allgemeineren Interesses, dieser Schaufensterwettbewerbe und sonstigen Veranstaltungen diese »neue Richtung«, die an sie Forderungen der Qualität und des guten Geschmackes stellt. ▫

▫ Das Herrichten der Ladenfenster droht etwas weniger gemütlich zu werden. Die Sache hat auch ihre wirtschaftliche Seite. Die Herren Chefs könnten eines Tages einsehen, daß das kaufende Publikum der geschmacklichen Repräsentation schon einen ganz erheblichen Wert beimißt, daß andere, bessere, vornehmer aufgemachte Fenster eine größere Anziehungskraft ausüben; deshalb — so würden Menschen mit weitem Horizont schließen — müßten die Dekorateure alles daran setzen, um ihr handwerkliches Können um diese künstlerischen Imponderabilien zu erweitern. In Wirklichkeit tun sie das Gegenteil; sie stemmen sich mit aller Macht gegen den Fortschritt in ihrem Gewerbe. Sie wiederholen ein Schauspiel, das wir im Kunstgewerbe schon so oft miterleben mußten und das noch immer endete mit dem Sieg des Qualitätsgedankens. ▫

▫ ▫ ▫

▫ Das »stilvolle Fenster« war das Ideal jener Dekorateure, die nun umlernen sollen. Als »stilvoll« bezeichnen sie eine Tapeziererei, die jeder rechte Tapezierer verlachen würde. Rosetten, widernatürliche Falten, verknautschte, verdrehte, verdrückte und vernagelte Stoffe, Kriegsschiffe, gedreht aus Servietten und Hemdtüchern, maurische Bogen aus Schweißblättern oder Taschentüchern, Architekturen aus Zwirnrollen oder Blechtöpfen, die Köchin aus Emailgeschirr, das sind so ein paar von den beliebtesten stilvollen Kompositionen, ohne die noch vor wenigen Jahren ein richtig gehendes Schaufenster nicht zu denken war. Ein Zuckerhut darf beileibe nicht aussehen wie ein Zuckerhut. Er kriegt ein paar Bindfäden um den Leib und wird aufgehängt als Parsevalballon. Was ist ein Badeschwamm? Mag er noch so schön und appetitlich aussehen, stilvoll wird er erst, wenn er zu einem Nickelmann oder sonst einer Mißgestalt zerstückelt wurde. In Leipzig sah ich neulich aus den Schubladen einer Vitrine seidene Unterröcke quillen und kostbare Jupons waren aufgehängt, als



Handwerkerschule Bielefeld: Skizzierübung (Neustädter Kirche in Bielefeld). Bauhandwerkerklasse: Lehrer Regierungsbaumeister Woernle, Schüler Maurergehilfe A. [illegible]



Handwerkerschule [illegible]
Lehrer Regierungsbaumeister W[illegible]

hätte sie die Wäscherin über die Trockenleine gezogen. Diese Art, das Schaufenster zu einem Panoptikumsspektakel zu machen, ist ideologisch. Ideologisch, weil sie ausgeht von einem äußerlichen, vorgefaßten und fremden Einfall, der in gar keiner Beziehung zur Ware steht. Der verkäufliche Gegenstand wird vergewaltigt und verdorben, damit eine Dekorationsgeschicklichkeit gezeigt werden kann. Es fehlt der für das Schaufenster doch allein ausschlaggebende Anreiz zum Kaufen, weil die Aufmerksamkeit nicht auf die Ware, sondern von der Ware fort auf die Attrappe gelenkt wird. Ein großer Aufwand an Arbeit, an Zeit und Material wird vergeudet. Kostbare Waren werden durch die unsachliche und materialwidrige Behandlung verdorben. Das Auge des Passanten wird geblendet durch den ungeordneten Kribskrabs, der über und nebeneinander, unübersichtlich und unruhig gestapelt ist. Der Blick wird nicht hingelenkt auf diesen oder jenen Gegenstand, der gerade verkauft werden soll; was aber schließlich nichts anderes als eine unzulängliche Ausnutzung eines so wesentlichen und wichtigen Reklamehilfsmittels bedeutet. ▫

▫ Demgegenüber mutet es geradezu komisch an, wenn von den »Stilvollen« die Wirtschaftlichkeit der neueren Lösungen bezweifelt wird. Romantik war noch stets unwirtschaftlich. Das muß der sachlich abwägende Kaufmann zu allererst erkennen. Ein Dekorationsprinzip aber, das ganz auf die Sachlichkeit gestellt ist, das jedes Beiwerk verpönt, um durch die Ware allein zu wirken, muß mit Notwendigkeit eindringlicher hinweisen auf den zum Verkauf gestellten Gegenstand. Es scheint sogar, als ob hierin schon etwas zu viel getan würde, so daß mitunter eine gewisse Einförmigkeit, um nicht zu sagen: Langeweile nicht ganz vermieden ist. Es geht aber nicht an, dieses Prickelnde, Nervenanreizende, das alle guten Reklamedinge durchschwingt, der kunstgewerblichen Aufmachung zu opfern. Auch hierfür gibt es Lösungen, anständige, packende Lösungen, die allerdings weder mit einem Rezept von gestern noch mit einem Rezept für morgen gefunden werden können. Es gibt kein Schema, und es bedeutet auch nichts, daß ein paar Grundsätze der neuen Raumkunst mit Erfolg im Schaufenster genutzt werden konnten. Das Schaufenster ist ja selbst ein Raum, ein Schauraum, für den noch besondere psychologische Voraussetzungen gegeben sind. Gewisse eherne Gesetzlichkeiten wie die tektonische Raumgliederung, die statische Massenverteilung, die koloristische Zusammenfassung, drängen sich von selbst auf. Es kann auch nicht heißen: Weg mit allen Falten! Die Falte kann sehr schön sein; nur muß sie natürlich fallen, nicht gekünstelt, nicht widersinnig. Das Stapeln ist beileibe kein Verbrechen, es muß nur eindrucksvoll geschehen. Warenmassen müssen eben als Massen wirken, müssen einen Massenrhythmus verkörpern. Überhaupt gibt es keine Ware und keinen Dekorationsbegriff, die nicht mit Geschmack bewältigt werden könnten. Ganz gleich, ob es sich um kostbare Einzelstücke oder billige Bedarfsartikel handelt; die bewußte Formgliederung ist das Entscheidende, durch die der Dekorateur Macht bekommt über das Auge des Passanten. ▫

▫ ▫ ▫

▫ Tatsächlich setzen sich denn auch diese Grundsätze immer mehr und immer schneller durch. Die Berliner Schaufenster z. B. haben in den letzten Jahren eine ganz gewaltige Umwandlung erfahren. Waren es früher nur die von Fräulein von Hahn unübertrefflich dekorierten Auslagen bei A. Wertheim, so kann man jetzt schon beim Chopping manch freudige Überraschung etwa bei Emil Jacoby, Herm. Hoffmann, Brühl u. a. erleben. Eine — wenn auch nicht kleine — Ausnahme machen eigentlich nur diejenigen, die immer zehn Jahre brauchen, um einen neuen Wert zu begreifen. Die Wettbewerbe haben starke Anregungen gegeben und ihr greifbarstes Resultat: die Höhere Fachschule für Dekorationskunst will systematisch für geschmackstüchtige Dekorateure sorgen. Von der Schule sind schon beträchtliche Leistungen bekannt geworden; natürlich sieht man auch hin und wieder einmal ein Fenster, das der Kritik nicht standhält. Das ist um so weniger verwunderlich, als die Schule sich vorerst auf eine geschmackliche Weiterbildung beschränkt. Schließlich wird sie aber wohl von selbst dahin kommen, ihren Unterricht auch auf die handwerkliche Praxis auszudehnen, so daß nicht nur Menschen entlassen werden, die ein Schaufenster geschmacklich läutern können, sondern solche, die mit künstlerischem Geschmack zu dekorieren verstehen. Der sogenannte »Künstler-Dekorateur«, der bei besonderen Gelegenheiten herangeholt wird, der — es handelt sich da wieder einmal um die Kunstgewerbe-Damen, die sich in jede neue Sache hineindrängen, die heute Plakatbewegung, morgen Kinderkunst, übermorgen Volkskunst und jetzt Schaufensterdekoration machen — das Müffchen unterm Arm, die Skizze in der Hand dem Fachkundigen das Dekorieren angibt, muß als Übergangsprodukt schnellstens verschwinden. Diese Leute müssen wie jeder andere Angestellte in den Betrieb hinein. Nur im Betrieb können sie die unerläßliche Warenkenntnis, den Charakter des Geschäfts, seine Bedürfnisse und seine Reklamenotwendigkeiten verstehen lernen. Und nur die praktische Arbeit im Schaufenster selbst kann ihnen die Überlegenheit sichern gegenüber den unbelehrbaren Kollegen alten Schlages. ▫

▫ ▫ ▫

▫ Das Publikum genießt die Resultate dieser Auseinandersetzungen. Das Schaufenster ist ihm keine Kulturangelegenheit, um die man sich erhitzen müßte. Es weiß, daß der Kaufmann ihm mit seinen Schaufenstern sinnlich schmeicheln will und es wird den für den Tüchtigsten halten, der das am besten und mit Hilfe der besten Kräfte versteht. Je mehr Geschmack es selbst annimmt, um so energischer wird es aufbegehren gegen eine Verhäßlichung des großstädtischen Straßenbildes durch unfähige Dekorateure. ▫

Theodor Lipps, Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst. (S. 507)

▫ *Der technische Künstler löst erst aus der Naturform die für die physische Existenzfähigkeit des Ganzen notwendigen Funktionen heraus und bringt sie für sich zur Anschauung. Indem aber diese in das Ganze des technischen Kunstwerkes hineintreten und Gegenstand der ästhetischen Betrachtung werden, sind sie eo ipso nicht nur technische oder physische sondern ästhetische Funktionen, d. h. sie sind Momente einer Lebendigkeit, Betätigung lebendiger Kräfte. Und sofern sie dies sind, gewährleisten sie nicht mehr die physische, sondern die ästhetische Existenzfähigkeit oder den sicheren Bestand des Ganzen für die ästhetische Betrachtung. Das heißt: sie schaffen in ihrem lebendigen Zusammen- und Gegeneinanderwirken das Ganze eines im Gleichgewichte der Kräfte und Tätigkeiten sich selbst in sicherem Bestand erhaltenden lebendigen Organismus.* ▫



Wilhelm Kreis, Entwurf zum Bismarck-Nationaldenkmal. Motto: Faust

MEINE GEDANKEN ZUM BISMARCK-NATIONALDENKMAL

VON ARCHITEKT PROFESSOR WILHELM KREIS

Es dürfte nicht ohne Interesse sein und ist gewiß für ein rasches Verständnis einem Entwurf gegenüber notwendig, von dem *Urheber* einmal den Weg geführt zu werden, auf welchem er mit zwingenden Gründen zum Ziele gelangte. Wenn man bedenkt, daß viele Künstler, die diesen Wettbewerb mitgemacht haben, *jahrelang* an der Idee für diese Sache gearbeitet und ihren Entwurf in langer Reihe von Monaten durcharbeiteten, während die Preisrichter *bei einer einzigen Besichtigung des Platzes* zur Entschließung über eine prinzipielle Stellungnahme für die Auffassung der ganzen Sache kommen konnten, so dürfte der Wert einer solchen prinzipiellen Stellungnahme doch etwas abgeschwächt erscheinen. ▫

▫ Unter den Bewerbern waren u. a. auch diejenigen Künstler, welche im Laufe längerer Erfahrung die Wirkung von Bauwerken auf Bergeshöhen studieren konnten. ▫

▫ Wenn ich von meiner eigenen Erfahrung sprechen darf, so kann ich wohl sagen, daß ich in fünfzigfacher Weise erfahren habe, was gut und was schlecht in einer Landschaft wirkt. Ohne irgendwie der künstlerischen Einsicht einer der Preisrichter zu nahe zu treten, darf ich wohl sagen, daß auch nicht ein einziger von ihnen die Erfahrung in der Wirkung von Architektur-Denkmälern durchgemacht hat wie ich. — Durch den Beschluß des Preisgerichts scheint aber für die große, weniger selbständig urteilende Menge der Grundsatz ein für allemal als richtig [illegible], daß auf der Elisenhöhe bei Bingen nur eine kleinere, der Berglinie sich anschmiegende Gestaltung — ohne Schaden für die Landschaft — möglich wäre. Ja, es ist geradezu ein Schlagwort daraus gemacht worden gegenüber den mit größerer Wucht ausgezeichneten Entwürfen, indem man ihnen nachsagt, daß sie schlechthin die Landschaft totschlugen. Es müßte aber für jeden Einsichtigen zuerst einmal ein geschichtlicher Rückblick stattfinden auf die Entstehung der großen Baudenkmäler in den Landschaften, die wir vergangenen schöpferischen und weniger von Bedenken angekränkelten Zeiten verdanken. Wie stehen die gewaltigen Rundtürme um Verona [illegible] in der

Landschaft, indem sie durch ihre Wucht den Reiz dieser erhöhen, ohne ihr im geringsten zu schaden. Wie steht das Grabmal der Cecilia Metella in der Campagna und wirkt selbst aus großer Nähe für die ganze Umgebung wohltuend in ihrer ruhigen Wucht, der sich im Maßstab alles unterordnet. Wie wirkt jenseits des Tiber das Grabmal des Hadrian in seiner enormen Rundung, und wie erscheint die Uferlinie mit ihren Häusermassen zierlich und um so feiner gegenüber der bezwingenden Macht dieses Mittelpunktes. Wie erhebt sich über einer Stadt wie Florenz majestätisch, klar und scharf die Kuppel des Domes. Wie wirkt in Meißen auf dem kaum 50 m hohen Berge — direkt über der Stadt — der über 60 m hohe gewaltig mit seinem Dach und den stumpfen Türmen stehende Dom. In dieser schweren Masse, von der Elbe aus ebenso hoch als breit erscheinend, war der Dom schöner, als er noch keinen ausgebauten Turm hatte; er wirkte schwerer als jetzt, erdrückend auf die Stadt, aber gerade *darum* imposant! Wie gewaltig wirken bei Gizeh die drei Pyramiden, nicht etwa dem Charakter der Landschaft entsprechend in flacher, niedriger Breite, sondern gerade richtig stark und selbständig durch ihre ebenso große Höhe als Breite. Wie würde auf einer breiten Bergmasse, aus der ein Vorsprung hervortritt, eine gewaltige Rundung wirken, die sich sicher und klar erheben würde, um nicht im Berg zu verschwinden, sondern auf ihm zu thronen. ▫

▫ Und stets, wenn ich einen neuen Bismarckturm in einer Landschaft aufgestellt hatte, machte ich steigernd die Erfahrung, daß vor allem Klarheit der Wirkung erforderlich ist, und daß für die größte und klarste Wirkung eine ebenso große Breite als Höhe — also eine kubische Masse — notwendig ist. Während die schlankeren Türme auf der Landschaft mehr einen spielenden Charakter haben und sehr wohl sich auch mit steileren Berghängen vertragen, so entbehren sie doch eines gewissen festeren Zusammenhanges mit dem Berge und also auch einer starken Verwachsung mit ihm. Sie stehen also losgelöst in der Silhouette und entbehren deshalb im Verhältnis zu ihrer Größe der entsprechenden Wucht. Ganz niedrige Mauern aber werden immer den Eindruck einer Bergbefestigung hervorrufen und werden immer mit solchen verwechselt werden. Daß solche Bergbefestigungen mit niedrigen Mauern außerordentlich malerisch und glücklich auf Bergen wirken können, ist ja selbstverständlich, und hierin wird gewiß jeder Kundige dem Preisgericht recht geben, daß solche Befestigungen der Wirkung eines Berges sehr zugute kommen können. Aber daraus ist natürlich nicht zu folgern, daß andere Aufbauten einem Berge schaden, und hierfür liefern alle jene starken Silhouetten, welche die Kunst der Vergangenheit auf den Bergen und Hügeln hervorbrachte, den besten Beweis, wie schon oben erwähnt. ▫

▫ Und so wurde auch mir bei je längerer Betrachtung der Sache immer klarer, daß nur eine starke, aber nicht übermäßige Höhenentwicklung bei ebenso großer Breite einerseits den Fehler vermeidet, für eine Befestigung gehalten zu werden, andererseits den ebenso großen Fehler vermeidet, allzu losgelöst von der Landschaft — etwa wie ein Aussichtsturm oder eine mittelalterliche Warte — in der Luft zu stehen. ▫

▫ In jahrelangem Suchen ist mir diese Erkenntnis bewußt geworden und mir kann hierin das verhältnismäßig sehr schnell aufgestellte Prinzip — auch des besten Preisgerichts — nicht den geringsten Eindruck zuungunsten dieser Überzeugung machen. ▫

▫ Betrachten wir nun näher daraufhin meinen Entwurf »Faust«. ▫

▫ Er ist völlig architektonisch. Er ist ein Bauwerk, kein Denkmal im Sinne überlieferter Art. Er stellt eine neue Art von Denkmal dar, indem er als Gedächtnishalle geplant ist, die in ihrem Innern das Denkmal enthält. ▫

▫ Diese Wahl geschah unter gründlicher Überlegung der näheren Umstände. Einmal wegen des Nationaldenkmals auf dem Niederwald. Dort steht ein Denkmal, das sich ohne weiteres als solches darstellt, wenn es auch heutzutage nicht als eine glückliche Denkmalsanlage angesehen werden kann. Irgendeine andere ebenfalls sich ohne weiteres als Denkmal in ähnlichem Sinne darstellende Sache gegenüber diesem Denkmal müßte eine Konkurrenz in peinlicher Weise eröffnen. Dagegen ein reines Bauwerk, welches durch seine schlichte, starke Art sich sofort aus dem Alltäglichen völlig erhebt zu einer hehren, bedeutenden Art der Sprache seiner Gliederungen, seiner Geschlossenheit und Festigkeit, wird keine Konkurrenz sein, da die völlig andere Wesensart eines solchen Kunstwerkes keinen Vergleich zuläßt. ▫

▫ Dies ist einer der Gründe, welcher mich veranlaßte, ein Innendenkmal zu wählen. ▫

▫ Ein weiterer Grund aber und ein nicht geringerer ist die Überzeugung, daß ein solches weit stärkere Wirkungen auszuüben vermag, als ein Denkmal in der Natur. Durch keine Witterung, durch keine Aussicht, durch keine Berglinien und die ganze Weite der Umgebung hervorgerufene Ablenkung beirrt, vermag der Beschauer vor der gewaltigen Bismarckstatue hier im Innern eines weihevollen Tempels sich zu tieferer Betrachtung zu sammeln. Hier vermag von einer gewaltigen und in ihrer künstlerischen Art bedeutenden Bismarckstatue, welche das Monumentalwerk neuerer Bildhauerkunst werden müßte, eine Wirkung auf den Beschauer auszugehen, die ihn in seinem Tiefsten aufrüttelt und einen unauslöschlichen Eindruck in ihm hinterläßt, wie ihn kein Denkmal, das äußerlich dasteht, hervorzubringen vermöchte. Allerdings würde es keine kleine und leichte Aufgabe für die Bildhauer Deutschlands sein, hier die rechte Statue für den Gewaltigen zu schaffen. Indessen, so gut es einem Lederer in Hamburg gelungen ist, ein stehendes Bildnis von urgewaltiger Kraft zu schaffen, so wird es irgendeinem Bildhauer, der in engerer oder weiterer Wahl wohl zu finden wäre, gelingen, eine in gewaltiger Ruhe dasitzende Gestalt des größten Staatsmannes neuester Zeit zu schaffen. So könnte durch die Vereinigung einer Bismarckgedächtnishalle, die weithin durch die erhabene Art ihrer Gestaltung imponierend und befreiend auf den Ankommenden wirkt und die die Landschaft nicht totschlägt, aber sich in ihr voll in ihrer Würde und Größe behauptet, die ihr die Krone aufsetzt, weil sie in ihrer Schönheit wohl der Mittelpunkt der weiteren Landschaft und des ganzen Rheinlandes werden darf, vereinigt mit einem Denkmal von überwältigender Kraft und Feierlichkeit, ein wirkliches Bismarcknationaldenkmal in dem Sinne werden, wie es das deutsche Volk sehnsüchtig von unserer Zeit erwartet. ▫

▫ Und so ist es meine feste Überzeugung, daß dies die Lösung der großen Aufgabe ist, und darin bestärkt mich die Tatsache, daß — ohne voneinander zu wissen — auch Lederer und Bruno Schmitz zu derselben Idee gekommen sind, die sie nur in anderer Form ausgesprochen haben. ▫

▫ Was bedeutet dem gegenüber die in viertägiger, wenn auch angestrengter Arbeit, unter fast 400 Entwürfen getroffene Wahl? Was bedeutet die Aufstellung eines Prinzips der kleinen Wirkung und des zaghaften Anschmiegens an den Berg nach einer einzigen Besichtigung der Elisenhöhe gegenüber jahrelanger Arbeit von erfahrenen Künstlern?

▫ Aus dem Wettbewerb geht hervor, daß Bewerbungen von so vielen Entwürfen an sich ein Unfug sind. Hierfür

kann niemand. Die Ausschreibung unter allen deutschen Künstlern war notwendig, war eine nationale Sache. Notwendig war auch ein Preisgericht, und es ist sorgfältig ausgewählt worden, wenn auch durch Zufälligkeiten, wie Verhinderungen und dergleichen, vielleicht gerade diejenigen gefehlt haben, die für eine bedeutendere Auffassung den Ausschlag gegeben hätten. Vier Tage der Prüfung sind auch eine lange Zeit, wenn man bedenkt, wie schwer es ist, so viele hervorragende Männer so lange zu einer Sache zu vereinigen, und wer je ein Preisgericht zusammenrief, der wird davon ein Lied singen können. Niemanden trifft die Schuld. Ein Wettbewerb ist eben in gewissem Sinne auch eine Lotterie. In Voraussicht dieses ist ja auch die Wahl des auszuführenden Entwurfs völlig eine offene Frage geblieben. ▫

▫ Und wenn ich schließlich den Hauptgrund dafür angeben soll, der mich veranlaßt hat, diese Zeilen zu schreiben, so ist es der, einem gedankenlos nachgesprochenen Schlagwort zu begegnen, das hier und da als eine Folge des Urteils, wenn auch durchaus in diesem unbeabsichtigt, anzusehen ist, nämlich das *Schlagwort* vom »Totschlagen des Berges durch große Masse«. Und damit dies nicht wie eine Krankheit die große Menge ergreift, mache ich im Vorliegenden auf einige nicht unwichtige und zum Verständnis einer solchen Sache erforderliche Gedankengänge aufmerksam.

WILHELM KREIS.

▫ **Das Protokoll** des Preisgerichts ist inzwischen erschienen. Sieben Wochen mußten seit den Sitzungen der Preisrichter verfließen, bis man sich über die Formulierung der Urteile einigen konnte! Das heißt: es ist immer noch zweifelhaft, ob diese Einigung wirklich erzielt wurde, denn am Schlusse des Protokolls steht nur: folgen die Unterschriften. Ob alle oder welche folgen, wird nicht gesagt. Der Schlußsatz lautet: »Wie aus den einzelnen Urteilen hervorgeht, ist von dem Preisgericht besonderer Wert darauf gelegt worden, daß das Denkmal sich der Landschaft einfügt. Damit ist zugleich gesagt, daß jeder Versuch, durch übermäßige Ausdehnung eine Wirkung zu erzielen, nicht den Beifall des Preisgerichtes finden konnte. Man könnte sich über den Ausdruck »übermäßig« ärgern, weil er als »falschmäßig« aufgefaßt werden könnte. Falschmäßig wären aber Entwürfe, die *in sich* falsche Maße haben, also nur durch große Ausdehnung eine Monumentalität vortäuschen wollen. Dies trifft aber durchaus



Wilhelm Kre[illegible] Entwurf zum B[illegible]smarck-Nation[illegible] [illegible]



nicht auf die Einsendungen unserer besten Architekten und Bildhauer zu, die aus der Aufgabe: dem Reichsgründer ein ewiges Nationaldenkmal in ausgedehnter Landschaft zu setzen, die Notwendigkeit der weithin wirkenden räumlichen Größe entnahmen. Aber man kennt ja die zaghaften und dem eigentlichen Wettbewerbsplan nicht mehr entsprechenden, grundsätzlichen Ansichten mancher Preisrichter, die in mündlichen Äußerungen in die Öffentlichkeit durchgesickert sind. Aus dem Protokoll aber erfährt man sie nicht. Dort heißt es nur: »Eine ausführliche Besprechung über den Charakter der Landschaft, über die Wirkung der Elisenhöhe in dieser Landschaft und über die Gestaltung des Geländes ergab Gemeinsamkeit der Anschauungen über die Eigenart des Platzes und seine Eignung zu Denkmalzwecken«. Abgesehen davon, daß, wie ja schon oft gesagt, diese Anschauungen dem ursprünglichen Plan nicht mehr entsprachen, darf man ihre »Gemeinsamkeit« füglich bezweifeln, denn sonst wäre man wohl zu einer klaren Formulierung gekommen, worin denn nun eigentlich diese Anschauungen bestanden haben. Eine solche prinzipielle und positive Feststellung wäre man aber den vielen Bewerbern, die eben »prinzipiell« ausscheiden mußten, mindestens schuldig gewesen. 338 von 379 Einsendungen sind vom engeren Wettbewerb ausgeschlossen worden, ohne daß man für diese negative Entscheidung irgendeinen positiven Maßstab erhielte. Mag man sich ihn aus der kurzen Beurteilung der 41 Entwürfe, die in die engere Wahl kamen, herausfischen, wenn man kann! Seltsam, dies Preisgericht, das durch heftige Meinungsverschiedenheiten beinahe zersprengt worden ist und sich beinahe niemals einig war, hat dennoch einen *Kompromiß* geboren, um der Welt aus viertägigen heißen Kämpfen wenigstens *ein* Resultat mit heim zu bringen: *Einstimmig preisgekrönt wurde nur der Hahnsche »Siegfried«*. Mag jetzt der Klingelbeutel im deutschen Volke weiterwandern. Doch, selbst wenn man beim Ausschütten in ihm statt der Silberlinge nur Hosenknöpfe fände, so wäre Polen noch nicht verloren, — denn der Hahnsche Entwurf ist für die 800000 Mark, die man bis jetzt gesammelt hat, ausführbar. Man kann sich des Verdachtes nicht erwehren, daß auch dieses Motiv mit ausschlaggebend gewesen ist. Das durfte aber nicht sein, denn man hatte den Bewerbern die mehr als doppelt so hohe Bausumme von 1800000 Mark geboten. Ebensowenig durfte Hahn den pekuniären Schwierigkeiten des Komitees eine solche Konzession machen.

Liest man nun das »einstimmige« Urteil über Hahns Entwurf, so faßt man sich an den Kopf: ist's Ernst oder Scherz? »Das Denkmal entspricht in seiner edlen und sinnvollen Form der Größe der Aufgabe und der Forderung des Geländes.« Edel? Ja, das mag man zugeben, denn Hahn ist ein guter und geschmackvoller Künstler. Aber: sinnvoll? O, nein! Man würde, wenn nicht ein ganz kleines Bismarck-Medaillon oben am Steinkranze angebracht wäre, eher an den romantischen Jung-Siegfried Richard Wagners denken, als an die monumentale Persönlichkeit des Reichsgründers. Und: der Größe der Aufgabe entsprechend? Wo sind hier die Wehen und die Jahrhunderte dauernde Not des nun endlich durch Eisen und Blut geschaffenen einigen Deutschen Reiches ausgedrückt? Ein liebenswürdiger Münchener Zierbrunnen kann wirklich nicht als Völkerdenkmal angesprochen werden. Schließlich, daß dieser Entwurf nicht den Forderungen des Geländes entspricht, ist wohl in der vorigen Nummer bewiesen worden. (Diese Entscheidung und ihre Formulierung fordern derart zum Widerspruch heraus, daß es wohl berechtigt ist, wenn wir heute einen der »Monumentalen«, Prof. Wilhelm Kreis, eine entgegengesetzte Ansicht in Wort und Bild begründen lassen. Die Redaktion.)

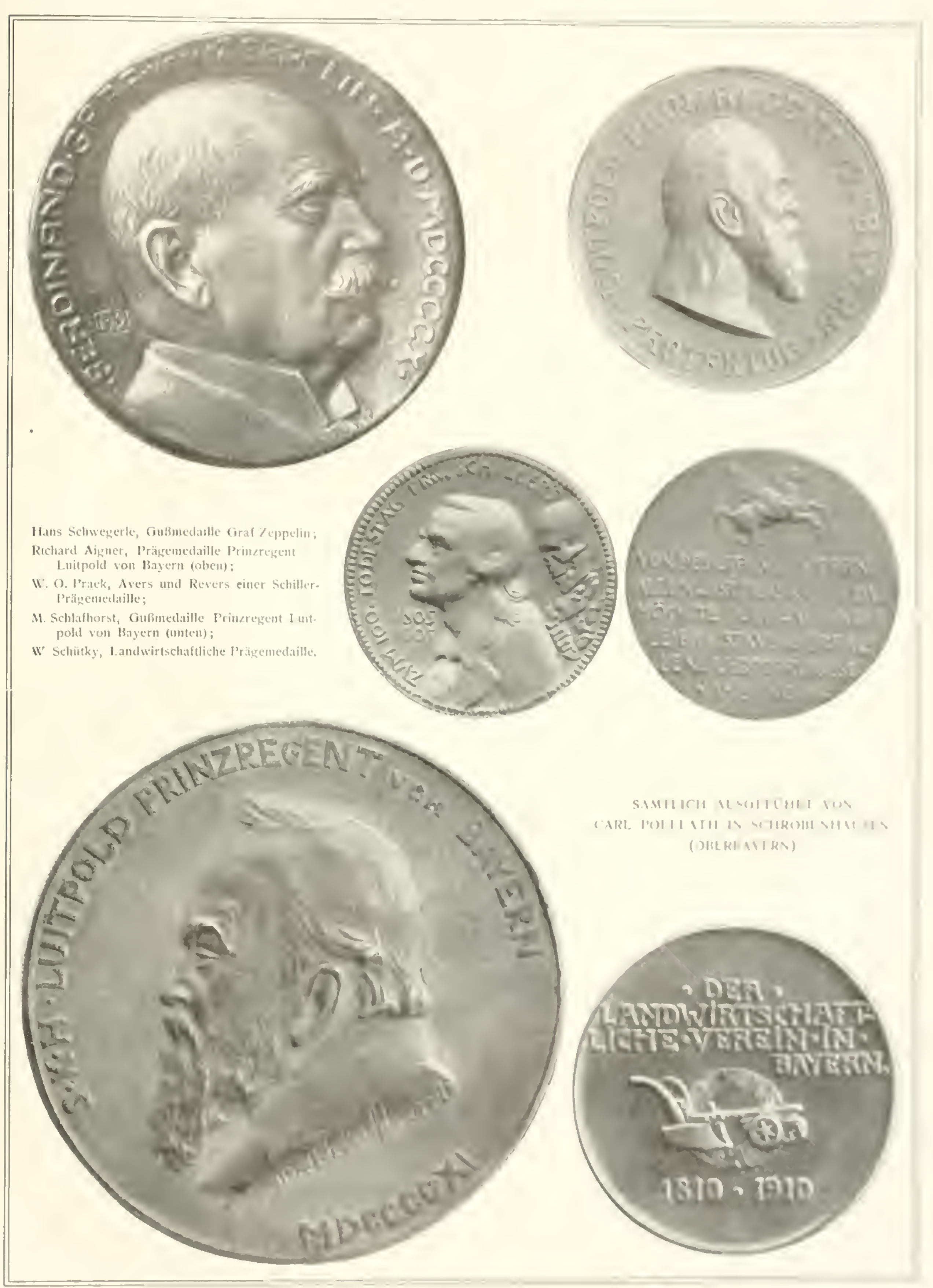
Nachdem so über den ersten Entwurf das ganze Füllhorn des Lobes ausgeschüttet war, fand das Preisgericht bei den übrigen, in die engere Wahl gekommenen und zum Teil preisgekrönten oder angekauften Entwürfen wieder Worte der sachlichen Kritik. Heiße Kämpfe scheint es bei der Beurteilung des heute hier abgebildeten Entwurfes »*Faust*« gegeben zu haben. »Das Preisgericht verschließt sich nicht dem Eindruck, daß dieser Versuch, die Aufgabe in heroischem Sinne zu lösen, Anerkennung verdient. Das Verhältnis zwischen dem Bauwerk und der Landschaft wird jedoch beanstandet. Aus diesem Grunde konnte das Projekt, nach der Auffassung der Mehrheit, nicht zur engsten Wahl kommen, um so weniger als es, nach der Ansicht des Preisgerichtes, die Kosten wesentlich überschreitet.« (Abgelehnt nach längeren, wiederholten Erörterungen mit neun gegen sieben Stimmen, aber schließlich zum Ankauf empfohlen.) Von den in der vorigen Nummer abgebildeten, preisgekrönten Entwürfen erhielt einen zweiten Preis »Heiligtum« (Alfred Fischer) nur mit neun gegen sieben Stimmen, wobei, nach unserer Ansicht sehr mit Recht, die zum Teil verfehlte und noch nicht durchgearbeitete Architektur getadelt wurde; bei der Erteilung eines dritten Preises an den Entwurf »Der Berg« (Richard Riemerschmid) ergab sich sogar Stimmengleichheit, die nur durch die Stimme des Vorsitzenden zu gunsten des Bewerbers überwunden werden konnte. Einstimmig in der engsten Wahl verblieben und mit einer Entschädigung bedacht ist (außer dem ersten Preise) nur ein Entwurf, nämlich »Minzelstein«. (Architekt Prof. Paul Pfann und Bildhauer Prof. Ernst Pfeifer in München.) Das Urteil lautet: »Ideenreicher, durch Einfachheit ausgezeichneter Entwurf, der auch die besondere Figur des Platzes berücksichtigt. Die ovale Form der Steinsetzung harmoniert nicht mit der Linie des Unterbaues.« Das kann man wörtlich unterschreiben, sollte aber dazu bemerken, daß hier diejenigen Fehler, die dem ersten Preisentwurf anhaften, glücklich vermieden wurden. Während Hahn das Dolmen-Rondell unvermittelt und unverstanden auf einem sich spitz vorschiebenden und einseitig abfallenden Berg stellte, haben Pfaun und Pfeifer ihr ähnliches Denkmal der Figur wenigstens des Platzes angepaßt, indem sie es in spitzer und vorn abgerundeter Winkelform durchbildeten. Und sie haben es auch verstanden, daß in die Mitte einer solchen Anlage eine Steinplatte gehört, der sie allerdings verfehlt eine ovale Form gegeben haben. Es ist bemerkenswert, daß nur dieser und der Hahnsche Entwurf die Stimmeneinheit zu erzielen vermochten. Wer A sagte, mußte eben auch B sagen.

Fritz Hellwag.

MEDAILLEN VON CARL POELLATH

Die Firma *Carl Poellath in Schrobenhausen* (Oberbayern) ist vorteilhaft bekannt durch die Ausführung vieler von Künstlern entworfener Plaketten und Medaillen. Als Vermittlerin zwischen Kunst und Technik hat sie es verstanden, eine recht erfreuliche Harmonie zu erzeugen. Der Münchener Bildhauer zeichnet sich in der Plaketten- und Medaillenkunst nicht nur durch geschmackvolles Erfassen und räumliches Gestalten der besonderen Aufgaben aus, sondern auch durch die verständnisvolle Rücksichtnahme auf die Technik. Hier ist wohl der Firma Poellath das Verdienst der Vermittelung dieses Verständnisses mit zuzuschreiben. Die heute nebenstehend gezeigten Abbildungen lassen die verschiedenen Erfordernisse, die von den Guß- und Prägetechniken an den künstlerischen Entwurf gestellt werden, deutlich erkennen.

F. H.



Hans Schwegerle, Gußmedaille Graf Zeppelin;
Richard Aigner, Prägemedaille Prinzregent Luitpold von Bayern (oben);
W. O. Prack, Avers und Revers einer Schiller-Prägemedaille;
M. Schlafhorst, Gußmedaille Prinzregent Luitpold von Bayern (unten);
W. Schütky, Landwirtschaftliche Prägemedaille.

SÄMTLICH AUSGEFÜHRT VON CARL POELLATH IN SCHROBENHAUSEN (OBERBAYERN)

PERSONALIEN

Am 20. April d. J. begeht **Hermann Muthesius** in Nikolassee seinen *fünfzigsten Geburtstag.* Wessen Leben sich in einer so ununterbrochenen Folge von konzentrischen Plänen, Gedanken und Taten abgespielt hat, für den bedeutet jeder neue Jahresring nur eine Zunahme von innerer und äußerer Festigkeit, von kraftvoll höher strebendem Wachstum. Der Kreis der Erlebnisse, der Menschen, die in Beziehungen zu ihm treten, der Umfang künstlerischer Arbeit, sie nehmen ständig zu und wirken nach innen zur Stärkung des Willens und der Gedanken, und sie wirken in wachsendem Verhältnis wieder nach außen als stetig sich mehrender persönlicher Einfluß. Wer je den Vorzug hatte, mit Muthesius in nähere Beziehungen zu treten, muß die seltene und überaus glückliche Befähigung seiner Persönlichkeit, Menschen und Eindrücke geschickt und zu gegenseitiger geistiger Förderung um sich zu gruppieren, bewundert haben. Muthesius hat zuerst sich und viele andere bewußt und dann zu neuen Menschen gemacht! Diese konzentrische Begabung — ich muß den Ausdruck wieder gebrauchen, weil ich ihn so treffend finde — hat sich schon früh entwickelt. Nach den ersten üblichen Berufsstudien wurde der Künstler an die Peripherie der europäischen Kultur, nach China und Japan versetzt und hatte dort, wie später lange Jahre in England, im Zentrum der persönlichen Lebenskunst, Gelegenheit, Eindrücke zu sammeln und mit den heimischen Zuständen zu vergleichen. Nun kehrte er nach Hause zurück und begann die Eindrücke nach außen zu strahlen und mit der umgebenden Welt in Einklang zu bringen oder jene zu ändern. Dieser Periode verdanken wir die grundlegenden Werke über die Geschmackskultur und über ästhetische und architektonische Fragen, Werke, die unserer ins Stocken geratenen kunstgewerblichen und sittlichen Bewegung neues Leben zugeführt haben. Und, wie aus dem geläuterten Geschmack sich das Kunstgewerbe und aus ihm die neue Raumkunst und Architektur erhebt, so ist Muthesius, nachdem er die Resultate seiner Wanderjahre in der geistigen Läuterung jener Kulturfragen verarbeitet hatte, konzentrisch zu seinem Ausgangspunkt zurückgekehrt: als ein anderer, ein Neuer hat er sich der Architektur wieder zugewendet und auch hier viel Vorbildliches geschaffen.

Es ist klar, daß ein so in sich gefestigter und zum Umsetzen geistiger Zeitströmungen begabter Mensch und Künstler zur Führerrolle gelangen mußte. Der Berliner Kunstgewerbeverein, der Verband deutscher Kunstgewerbevereine, der deutsche Werkbund und das amtliche Schulwesen verdanken seiner umsichtigen und anregenden Leitung Bedeutendes. Es wäre zu wünschen, daß ihnen diese Förderung noch lange zuteil werden möchte. Dasselbe wünschen sich alle diejenigen, denen es vergönnt ist, mit Muthesius in persönlichem und menschlichem Verkehr zu stehen.

Fritz Hellwag.

NEUE BÜCHER

G. Rüdenberg, jun., Hannover und Wien, *Hauptkatalog 1910/11 für Photographien und Optik.*

Mehr und mehr beginnen, wenigstens die großen Firmen, sich die Errungenschaften des typographischen Geschmackes zunutze zu machen. Zu diesen gehört auch die große Fabrik photographischer Apparate G. Rüdenberg, jun. in Hannover. Sie führt ihre verschiedenartigen Apparate in so ausgezeichneten Abbildungen vor, daß man in der Lage ist, auch die kleinsten Einzelheiten der Mechanik deutlich zu erkennen. Bei der Vorbildung dieser Illustrationen hat natürlich die Retusche bedeutende Dienste geleistet, die hier durchaus am Platze waren. Eingestreut sind künstlerische Aufnahmen, die mit einzelnen Apparaten gemacht wurden und die Vorzüge der verwendeten Objektive erweisen. Das in diesem Falle gar nicht einfache typographische Arrangement ist gut gelöst und Illustrationen, Text und Tabellen ergeben ein angenehmes Satzbild. In unseren Tagen noch muß man diese eigentlich selbstverständlichen Vorzüge besonders lobend hervorheben.

Schwintzer & Gräff, Berlin S. 14., *Katalog von Steh- und Hängelampen.*

Der bekannte Berliner Architekt K. R. Henker hat sich hier der Mühe unterzogen, die Produktion einer fortschrittlich und unternehmend gesinnten Firma künstlerisch durchzubilden. Er hat Beleuchtungskörper für elektrische, Gas- und Petroleum-Beleuchtung, für stehendes und hängendes Licht geschaffen und die Form den verschiedenen Zwecken mit sicherem Geschmack angepaßt. Seine Formen sind streng, üben aber dadurch eine wohltuende Zurückhaltung aus und sind in den modern eingerichteten Wohnräumen deshalb gut zu verwenden. Besonders interessant sind die Versuche, anstatt der ziemlich sinnlosen Kerzenform beim elektrischen Licht, Glasbirnen mit den Gesamtformen in Einklang zu bringen. Mehrfach sind hierbei ausgezeichnete Resultate erzielt worden. Das Begleitwort zu dem Katalog hat Robert Breuer geschrieben, die äußere Ausstattung besorgte K. R. Henker selbst.

Hollerbaum & Schmidt, Berlin N. 65., *Illustriertes Verzeichnis neuerer Plakate.*

Ein sprühendes Durcheinander von Farbe und Linie blitzt dem Beschauer beim Durchblättern dieses Kataloges entgegen. Die vielseitige Tätigkeit der bekannten Plakatfirma, die unsere besten Künstler beschäftigt, stellt sich vorteilhaft dar. Die besten Entwürfe stammen von Lucian Bernhard und Julius Klinger und fallen durch geschmackvolle Darstellung der anzukündigenden Gegenstände und der Verwendung der Farbe auf. Daß die Ausführung der hier klein wiedergegebenen Plakate im großen eine vorzügliche ist, davon kann man sich täglich überzeugen durch einen Blick auf die öffentlichen Anschlagsäulen.

Führer durch das Kaiser-Friedrich-Museum der Stadt Magdeburg von *Theodor Volbehr.* 1910. 11.–15. Tausend.

Selten ist es möglich gewesen, ein Museum so ohne besondere Rücksicht auf die Lokalgeschichte und besondere fachliche Zwecke zu entwickeln, wie dieses Magdeburger Kaiser-Friedrich-Museum. Direktor Volbehr hat sich dabei stets das Ziel vor Augen gehalten, daß hier ein neuer Typus geschaffen werden sollte, der gemäß dieser Anlage den geistigen Bedürfnissen einer modernen Großstadt entspräche. Das Museum sollte lediglich ein Haus sein, das jedem Bewohner der Stadt durch einen klaren übersichtlichen Anschauungsunterricht das Verstehen der Kulturwelt, in der er lebt, erleichtert und damit seine Freude am Dasein vertieft. So ist auch der beschreibende Teil des Kataloges durchgeführt. Meist erweitert sich die Beschreibung der betreffenden Gegenstände zu einem Überblick und einem Heranziehen der umgebenden Kulturwelt. Selbstverständlich ist das sehr zum Vorteil des Museumsbesuchers, dem die Materie auf schmackhafte Art näher gebracht wird. Der illustrative Teil ist reich ausgestattet und besteht aus eingeklebten Klischeeabzügen, die an Klarheit und Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lassen.

Das Kunstgewerbe-Museum in Berlin. (Führer durch die Königlichen Museen in Berlin.) Herausgegeben von der Generalverwaltung. 15. Auflage, Berlin 1910. Verlag von Georg Reimer. Preis 50 Pfg. ▫

▫ Der kleine Führer enthält zunächst in einem Wegweiser eine Übersicht der verschiedenen Räume und ihres Inhaltes, einen Hinweis darauf, wo auf den späteren Seiten die spezielle Beschreibung zu finden ist, und gibt schließlich die Richtung an, in der man das Museum an der Hand dieses Buches durchwandern kann. Es folgen dann die Beschreibungen der einzelnen Räume und es ist meist mit einigen kurzen Strichen der Gedanke, der die Museumsleitung bei der Zusammenstellung dieser Gegenstände leitete, bezeichnet. Wie es bei einem Fachmuseum nicht anders ist, verlangt es vom Beschauer gewisse Vorkenntnisse, die aber durch die Anschauung und auch durch die im Führer gegebenen vergleichenden Anhaltspunkte wesentlich gefördert werden. Im Anhang sind einige der Hauptstücke des Museums abgebildet. ▫

Führer durch das Bayrische Nationalmuseum. 9. amtliche Ausgabe, München 1909. Verlag des Bayrischen Nationalmuseums. Preis 60 Pfg. ▫

▫ Die gründliche Neubearbeitung dieses Kataloges stammt schon aus dem Jahre 1908, von der die vorliegende Ausgabe in der Hauptsache ein Abdruck ist. Der Führer enthält zunächst einige Angaben über die Entstehung und die Aufgabe des Museums und schildert darin das Wachsen und die Förderung der Sammlungen. Aus der Zeitschrift Das Bayerland ist ein Aufsatz von Georg Hager »Zum Verständnis des Baues und seiner Einrichtung in den Katalog übernommen worden. Es mag den jetzigen Museumsleitern mit ihren fortgeschrittenen und veränderten Anschauungen nicht leicht sein, sich mit dem seltsamen Bau des Architekten Gabriel von Seidl abzufinden. Gegen diesen Bau darf man in einem amtlichen Katalog natürlich selbst nichts sagen und so war es denn ein willkommener Ausweg, eine fremde Beschreibung nachzudrucken. Hager hat sich darin alle Mühe gegeben, die Vorzüge der Architektur hervorzuheben. Es ist ihm aber doch hin und wieder ein Satz, wie der folgende durchgeschlüpft: »Der Museumsbau Seidls kommt in seinem vollen Reize nur(!) zur Geltung, wenn wir die einzelnen Teile betrachten. Oder: »Mit *einem* Male können wir überhaupt nicht alle die Motive erschöpfen, die hier aus der Phantasie oder aus der Studienmappe ausgeschüttet sind.« Die weitere Einteilung des Kataloges mit seinen, den Kapiteln vorangestellten vorzüglichen, kunsthistorischen und kulturgeschichtlichen Einleitungen ist ja bekannt. ▫

Ernst Schur, *Führer durch die Nationalgalerie.* Herausgegeben von der Neuen freien Volksbühne, Berlin 1910.

▫ Wer je einer »Museumsführung« beigewohnt hat, wird das in den allermeisten Fällen Zwecklose eines solchen Volksbildungsmittels erkannt und die arme Bildungsherde bemitleidet haben. »Im Fluge durch die Kunst. So leicht geht's denn doch nicht und der Geführte ist nachher »so klug als wie zuvor«. Aber der Schrei nach dem »Führer« bleibt. Das vorliegende Unternehmen trägt in kluger Weise zur Erfüllung dieser Sehnsucht bei. Nicht durch trockene Aufzählung von Wissen, das man schwarz auf weiß nachher getrost nach Hause tragen kann, sondern durch lebendige Hinweise und Anregungen, die zunächst ganz kleine farbige Erlebnisse vermitteln, dann zu Vergleichen anregen und schließlich Schlüssel zu den Vorhallen des Kunstverständnisses geben. Schur sagt zuweilen ganz naiv eine kurze Bemerkung, die wie ein Sonnenstrahl über das beschaute Gemälde huscht, in seine besondere Eigenart hineinleuchtet und wie spielend ein kleines optisches Erlebnis mit einer gedanklichen Überlegung verknüpft, trotz aller Leichtigkeit so fest, daß sich mit diesem Netz schon wieder eine andere Erkenntnis fangen läßt. [illegible]

Kgl. Landesgewerbemuseum in Stuttgart, *Bericht über das Jahr 1909.* ▫

▫ Das Museum hat zahlreiche Erwerbungen von hoher Qualität auf allen Gebieten machen können, die besten Stücke werden im Bilde vorgeführt. Minderwertige Objekte sind nicht einmal geschenkweise angenommen worden. Unter den Neueingängen überwiegen (ich hätte beinahe geschrieben: naturgemäß) die alten Stücke. Insbesondere hat der Leiter des Museums seine speziellen keramischen Kenntnisse mit Erfolg bei Ankäufen eingesetzt, er versteht es übrigens auch ausgezeichnet, seinem Museum Gutes schenken zu lassen. Zum Beispiel ist das Hamburger Barockschapp ein Stück von großer Schönheit, ein Geschenk von Geheimrat *Kienlin* in Eßlingen. Die moderne Kunst ist relativ zahlreich bei den Erwerbungen vertreten; daß es nicht mehr war, liegt wohl an der Zeit. Die Ausstellungen des Landesgewerbemuseums finden längst in ganz Deutschland Interesse und sind von Prof. Dr. Pazaurek in der Themastellung sorgfältig vorbereitet und geschickt durchgeführt. (Leider konnten wir seinerzeit einen längeren Bericht über die Ausstellung Dreierlei Rokoko wegen Raummangels nicht unterbringen. Red.) ▫

AUSSTELLUNGEN

▫ **Berlin.** *Die Kunstschulen der Malerinnungen.* In dem Hause der Berliner Sezession, woselbst sonsten die Bilder unserer Klassiker zu sehen sind, hatten sich neulich die brandenburgischen Malerinnungen ein Stelldichein gegeben, haben durch ihre Vertreter schöne Worte machen lassen und haben selbstgewiß und stolz sieben große Räume angefüllt mit den Arbeiten der die Innungsschulen besuchenden Lehrlinge. Es war ebenso schauderhaft wie unbegreiflich. Sind denn diese Innungsmeister und Schulleiter vom Teufel geritten, daß sie den Nachwuchs geradezu ins Verderben und in die Lächerlichkeit hineinhetzen? Was soll denn nur all diese wüste und wütige Pinselei? Kann denn mit dem Unfug nicht endlich aufgehört werden? Seit Jahren mühen wir uns nun und warnen immer wieder: laßt das wahnwitzige Ornamentengeschmiere, mimt keine Kunst und züchtet aus euern Lehrlingen nicht größenwahnsinnige Kopisten. Anscheinend sind die Herren Innungsschulmeister so völlig von jeder vernünftigen Einsicht verlassen, daß wohl nichts anderes übrig bleiben dürfte, als all diese verknöcherten und mißratenen Anstalten radikal zu schließen. Es bedeutet einen Raub an der Jugend, wenn Lehrlinge dazu verleitet werden, unmögliche Kompositionen, Durcheinander von Pferden und Mücken, abzuzeichnen oder gar selber zu fabrizieren. Wozu geschieht das? Merken die Malermeister denn nicht, daß die Ausschaltung der Dekorationsspielerei immer konsequenter durchgeführt wird und durchgeführt werden muß, solange die Leistungsfähigkeit des Malerhandwerks tief unter jeglicher erträglichen Grenze bleibt? Kein vernünftiger Architekt verlangt von dem Maler Entwürfe, es genügt durchaus, daß der Mann einen ordentlichen Anstrich leisten kann. Wieviele Maler aber gibt es wohl, die sich solcher Selbstverständlichkeit rühmen dürfen? Haben die Herren Innungsschulmeister, die ihre Zöglinge zu dem Hexensabbath aus Stilleben und Landschaftsverstoppelung anreizten, sich davon überzeugt, daß die Jünglinge eine Farbe richtig ansetzen, zwei Farben geschmackvoll zu-

einander stimmen, zu einer Mauerfarbe die passenden Farben für die Holzteile zu finden vermögen? Welch törichte Frage! Wie werden denn die Herren Schulmeister solch niedriges Handwerksgemüse lehren; sie sind doch Künstler! Zum Teufel mit eurer Kunst; lehrt anstreichen! Ein einziger richtiger und geschmackvoller Maueranstrich ist tausendmal mehr wert, als all das Gewüst, durch das sich vielleicht Blinde täuschen lassen, das aber in Wirklichkeit die künftigen Gesellen noch mehr auf den Hund bringen muß, als es jetzt die Meister schon sind. Das Entwerfen kann aus dem Lehrplan der Innungsschulen, es muß daraus gestrichen werden. Es dürfte doch wohl genügend bekannt sein, daß es Schablonenfabriken gibt! Die meisten Maler werden zeitlebens die Produkte dieser Fabriken benutzen müssen; andere werden sich den Anordnungen eines Architekten zu fügen haben. Es genügt also, wenn die Novizen lernen, aus dem vorhandenen Schablonenmaterial das Erträgliche herauszufinden, wenn sie lernen, die Sprache eines Architekten zu verstehen. Für die wenigen Fälle, da wirklich vom Maler freihändige Entwürfe gefordert werden, werden sich die Talente ganz unabhängig vom Unterricht der Innungsschulen (wenn sie wirklich beibehalten werden sollen) allezeit finden. Wirkliche Begabungen setzen sich immer durch, werden auch sehr bald bemerkt; die große Zahl aber soll vor allem das Handwerkliche können. Und daß solches etwa nicht nur die Meinung des viel befehdeten Theoretikers ist, dafür zeugt eine Resolution, die von einer Versammlung selbständiger Maler der Provinz Sachsen 1906 angenommen wurde, sie lautet: »Die auf dem 23. Verbandstag der selbständigen Maler und Lackierer der Provinz Sachsen, der Herzogtümer Anhalt und Braunschweig und der Thüringischen Lande zu Aschersleben Anwesenden beschließen, den Zentralvorstand des Deutschen Malerbundes zu beauftragen, dahin zu wirken, daß in den Fach- und Fortbildungsschulen unseres Gewerbes dem Unterricht in den technischen Fächern ein breiterer Raum gewährt, dahingegen das Ornamentmalen eingeschränkt werde. Begründung: Von dem Ausgelernten wird vor allem verlangt, daß er in den am meisten gebräuchlichen Techniken und Verfahren bewandert sei. Es wird nun von allen Seiten darüber Klage geführt, daß der Unterricht in den Fachschulen nach dieser Richtung hin viel zu wünschen übrig lasse; er wird deshalb vernachlässigt, weil auf die Formenbildung mehr Gewicht gelegt wird, als auf die technischen Verfahren, die der jüngere Gehilfe in erster Linie für sein weiteres Fortkommen nötig hat.« ▫

▫ Diese Resolution findet sich abgedruckt in dem trefflichen Büchlein von Hugo Hillig »Um die Zukunft der Dekorationsmalerei«. Das ist nun auch ein Praktiker, ein gelernter Maler, der diese ebenso hart anklagende wie klar sehende Schrift veröffentlichte. Möchten die brandenburgischen Innungsmeister nicht einmal klug genug werden, um ihrem Kollegen, der allen Wahn dahinfahren ließ und die wirtschaftliche Lage nebst deren Konsequenzen unverhüllt erkannte, ein wenig zuhören? Es ist die höchste Zeit, daß sie es tun. Man kann heute nicht mehr den Kalkulationsfaktor, zu dem der Lehrling geworden ist, dadurch vergolden, daß man dem Frühstücksholer und Wagenzieher so nebenbei ein paar Pinselhiebe und Rebusscherze einfuchst. Wenn anständige Werkstätten da wären, brauchten die Maler überhaupt keine Schule. Und heute brauchen sie nichts anderes als ein Technikum, dem Abteilungen für Farbenstimmung, für das Verstehen räumlicher Wirkung und für Schriftschreiben angefügt sind. Sollte man es für möglich halten, daß unter den Wagenladungen der Brandenburger nichts davon zu sehen war, daß Schrift systematisch geübt wird; nichts davon, daß Räume auf bestimmte Farbstellungen gestimmt werden? Hier gab es nur eine Ausnahme, und die sei dankbar und anerkennend hervorgehoben. An der Charlottenburger Handwerkerschule unterrichten die Herren Fricke und Geerke; ihre Methode darf vorbildlich und nachahmenswert genannt werden. Sie lehren: Wände gegen Decken, Sockel gegen Wände abstimmen, sie lehren: Flächen nach Verhältnissen aufteilen. Recht so. Die Herren Fricke und Geercke mögen den Schulmeistern der Malerinnung zu Lehrern werden. Und außerdem: anstreichen, anstreichen! ▫

Robert Breuer.

▫ **Frankfurt a. M.** *Jungnickel-Ausstellung.* Um dem auf graphischen Gebiete immer mehr sich entwickelnden künstlerischen wie technischen Fortschritt auch hier in Frankfurt a. M. eine Lehrstätte zu bereiten, hat sich die hiesige Kunstgewerbeschule entschlossen, mit Beginn des Sommersemesters in ihrem Neubau eine Klasse für die graphischen Gewerbe (Lithographie und Buchdruck) zu errichten. (Ein bekannter Besitzer einer hiesigen Schriftgießerei hat bereits für das Studium unbemittelter Schüler bedeutende Stipendiengelder gestiftet). Die für obige Klasse gewonnenen Lehrkräfte haben, um sich den Frankfurter Fachkreisen usw. vorzustellen, im Kunstgewerbemuseum eine Ausstellung eigener Arbeiten arrangiert, welche beide Künstler in ihrer Eigenart zeigt. Der Wiener L. H. Jungnickel, welcher die neue Klasse für Lithographie und allgemeine graphische künstlerische Ausbildung leiten wird, zeigt vor allem sein großes Können in der straffen, zeichnerischen Erfassung von Tiermotiven. Hierin leistet er Vorzügliches und beweist damit, daß er die Natur gründlich studierte, was wohl gerade für einen Lehrer auf diesem Gebiete von größtem Vorteil ist. Neben seinen Flamingos, Pelikanen, Affen usw. zeigt er aber auch noch Radierungen, plakatmäßige Entwürfe, geschmackvolle, echt moderne Sporttypen und humoristische Tierbilder. Originale, welche in farbiger Spritzmanier ausgeführt wurden und Wald- und Feldbilder darstellen, dürfen wohl mit ihren blumigen Wiesen, welche einen etwas ornamentalen Eindruck machen, mit zum Besten auf diesem Gebiete gehören. — Der andere Lehrer für die typographische Klasse ist Emil Hölzl, welcher seine Ausbildung in allen Zweigen des Buchdrucks der Akademie für Buchgewerbe in Leipzig verdankt. Seine ausgestellten Arbeiten bestehen aus Katalogumschlägen, Etiketten, Annoncen, Briefköpfen, Besuchskarten, Exlibris, Dokumenten und einigen Bucheinbänden. Alle Entwürfe verraten Geschmack, moderne Auffassung und ein sicheres technisches Können, wenn auch hier und da Anklänge an Tiemann und Kleukens vereinzelt zu finden sind. — Wir wünschen der neuen Abteilung ein recht gutes Gedeihen. *H. Kr.*

BERICHTIGUNGEN

▫ **Hamburg.** Die *schönen Kostümzeichnungen* in der Festschrift des Hamburgischen Kunstgewerbevereins, die wir in der vorigen Nummer erwähnten, stammen nicht nur von *Delavilla* allein, sondern auch von *Anton Kling.* Den *Umschlag* zeichnete nicht B. Heim, wie wir schrieben, auch nicht B. Helm, wie es in der Festschrift heißt, sondern *P. Helms,* der gleichfalls Lehrer an der Hamburger Kunstgewerbeschule ist. ▫

Für die Redaktion des Kunstgewerbeblattes verantwortlich: Fritz Hellwag, Berlin-Zehlendorf
Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. — Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H. in Leipzig

Redaktion: FRITZ HELLWAG, Berlin-Zehlendorf-Wannseebahn
Verlag: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13

KUNSTGEWERBEBLATT
NEUE FOLGE ··· XXII. JAHRGANG
Heft 8 Mai 1911

Vereinsorgan der [illegible] ten, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Ham[illegible] Hannover, [illegible] Leipzig, Magdeburg, [illegible]

NEUE PORZELLANE DER BERLINER MANUFAKTUR

VON ROBERT BREUER



Kgl. Porzellanmanufaktur Berlin: H. Ho[illegible]

Ist es wirklich gar lästerlich zu fragen: ob Europa wohl je verstanden habe, mit dem Porzellan etwas Rechtes anzufangen. Ist es etwa so, daß nur Asien den ganzen Reichtum dieses keramischen Materials und dessen immanenter Form aufzuspüren vermochte? Es dürfte schon einige Ketzer geben, die solche Meinung teilen. Diese Leute können dann gar nicht genug schwärmen von dem Instinkt der Chinesen, das Porzellan in großen Flächen zu entfalten, seine ganze Sinnlichkeit in den gebogenen Wandungen der Gefäße zu konzentrieren; sie geraten in Entzücken, wenn sie der zarten, der singenden, der in allen Temperamenten aufrauschenden Farben, wenn sie der, stets das Gesetz der Technik wahrenden Malerei, die nie naturalistisch zerstört, die mit priesterlicher Ehrfurcht den Stoff und die Fläche schmückt, leidenschaftlich gedenken. Das ist vielleicht das Spezifikum des Unterschiedes: das europäische Porzellan zupft an der Zärtlichkeit, das asiatische drängt zur Leidenschaft. Europa erschöpft sich in den Puppen, China offenbart auch im Porzellan die ihm eingeborene Tendenz zum Monumentalen, zur Logik des Ingenieurs und zum Ausdruck des Herrn der Welt. Das europäische Porzellan ist eigentlich ein Spiel für die Femininen, es duftelt nach Rokoko, das chinesische bleibt eine Angelegenheit, deren sich die Männer nicht zu schämen brauchen. Das europäische Porzellan bleibt selbst in den Stücken, die sich von der Zweckmäßigkeit zu emanzipieren glaubten, angewandte Kunst, Kunstgewerbe; das chinesische vermag auch durch die offen und selbstverständlich einem Zweck bestimmten Geräte Kräfte der, von jeglicher Erdenschwere befreiten Kunst zu lösen. Beim europäischen Porzellan läßt sich von Liebeshändeln träumen, das asiatische weckt die



Kgl. Porzellanmanufaktur Berlin: H Schwegerle, Europa. Farben unter der Glasur

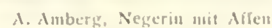
Vorstellung von Schwertschlag, Gipfelsturm und Wellenbruch. Europäisches Porzellan gehört in die Vitrine, das chinesische schmückt den Tempel, die Straße der Götter, den Vorhof zum Sohne des Himmels. — Es ist unwahrscheinlich, daß solche Gegensätze jemals verschwinden werden, sie können sich im besten Falle mildern. Selbst das dänische Porzellan der letzten Jahre spiegelt den Dandy; es ist in all seiner sanften Schönheit doch nur die feminine Form einer größeren Plastik, es bleibt im Bereich des Glasschrankes und des Nippes. Man könnte sich nicht vorstellen, daß nach der dänischen Manier eine Pietà oder ein Kruzifixus zur Körperlichkeit erhoben würde; China aber hat porzellanene Male des Buddha. Das sind Unterschiede der Rassen; niemand kann sie überspringen. Immerhin, das dänische Porzellan war eine Befreiung vom Erbe des Rokoko; es ließ das keramische Material sich selber finden, ließ es sich einstellen in den Zusammenhang des modernen Empfindens für die Fläche und deren modellierende Energien. Nicht viel anders steht es nun um die Porzellane, die im Schatten der Dänen sich des parfümierten Schnürleibes entledigten, um dem lichtreichen Material wenigstens die Anklänge der Urwirkung zurückzugeben. In diesem Sinne hat auch die *Berliner Manufaktur* dem Porzellan eine Renaissance bereitet. Es ist hinlänglich bekannt, wie erfolgreich die Berliner Fabrik während der letzten Jahre an einer Wiedereroberung des Porzellans, an dessen Entfesselung aus den Lähmungen der Stilomanie gearbeitet hat. Diese Fortschritte verdankt sie nicht zum wenigsten ihrem jetzigen Direktor, dem Professor *Schmuz-Baudiß*. Er gehört zu denen, die der Materialseele des Porzellans nachspüren, die den Zierat überwinden und den dekorativen Ausdruck gewinnen möchten. Es gibt keinen andern Weg als diesen, von der Puppenstube zum architektonischen Organismus, um das von Europa zerknitterte Porzellan der asiatischen Sinnlichkeit wiederzugeben. ▫

* * *

▫ Es war keineswegs leicht, der *Berliner Fabrik* neue Ideale zu weisen. Beinahe ein viertel Jahrhundert war solche Mühe einigermaßen vergeblich gewesen. Schon in den siebziger Jahren hatte sich die Manufaktur so fest gefahren, daß die Frage ihrer Reorganisation dem öffentlichen Interesse gehörte. Wenn man nun wohl auch sagen darf, daß sie mit solchem Verfall das Schicksal aller übrigen Gewerke jener Zeit teilte, so scheint es doch interessant genug, einmal zu erfahren, welches Urteil maßgebende Kreise über das Berliner Porzellan der Gründerjahre sprachen, und welche Mittel vorgeschlagen wurden, die verirrten Nachfolger *Wegelys* wieder auf den Weg des Erfolges zu führen. Für solchen Unterricht gibt es kaum ein besseres Mittel als ein Protokoll aus dem Jahre 1878. Es berichtet von Verhandlungen, die sich damit befaßten, die Berliner Manufaktur wieder »auf diejenige Stufe zu erheben, welche sie nach der Absicht ihres erhabenen Gründers, nach der Meinung der Vertreter des preußischen Volkes und des ge-



Kgl. Porzellanmanufaktur Berlin: W. Robra, Truthahn. Farben unter der Glasur

A. Amberg, Negerin mit Affen



H. Hubatsch, Piq[illegible]eur
Kgl. Porzellanmanufaktur Berlin
Farben über der Glasur



A. Amberg, [illegible]

samten Publikums einzunehmen berufen sei.« Es war der damalige *Handelsminister Maybach*, der mit solchen Worten eine Konferenz einleitete, die vom 3.—8. Juni 1878 tagte, und zu der Männer wie Begas, Ewald, Jordan, der Direktor der Nationalgalerie, Lippann, der Direktor des Kupferstichkabinetts, Schöne, der spätere Generaldirektor der Museen, und die Abgeordneten Lasker und Virchow eingeladen worden waren. Das Protokoll wurde von dem *Geheimen Regierungsrat Lüders* ausgefertigt. Es verlohnt sich, einige Worte daraus in Erinnerung zu rufen. Hier sind sie: »Man könne sich nicht verhehlen, daß die Leistungen der Manufaktur die schon jetzt und unter den gegenwärtigen Verhältnissen an sie zu stellenden Ansprüchen leider nicht befriedigen. Dies gelte sowohl von den größeren, für Ausstellungen angefertigten Stücken und den reicheren dekorativen Arbeiten, welche von wohlhabenden Privaten gekauft werden, als auch von den für weitere Kreise bestimmten Gegenständen. Die vorhandenen Mängel seien zum Teil darauf zurückzuführen, daß man dem Material Leistungen abnötigen wolle, welche dasselbe nicht hergeben könne. Statt die Vorteile, welche das Porzellan dem Künstler gewähre, zu benutzen, andererseits aber auch die durch die natürlichen Eigenschaften des Materials gezogenen Schranken gewissenhaft zu beobachten, versuche man Dekorationsweisen, welche dem Material widersprächen. Man bestrebe sich, dasselbe durch Farbe unkenntlich zu machen und ihm auch die Form anderer Materialien aufzunötigen. Dergleichen sei freilich für Kräfte, welche der wirklich künstlerischen Begabung entbehren, leichter,



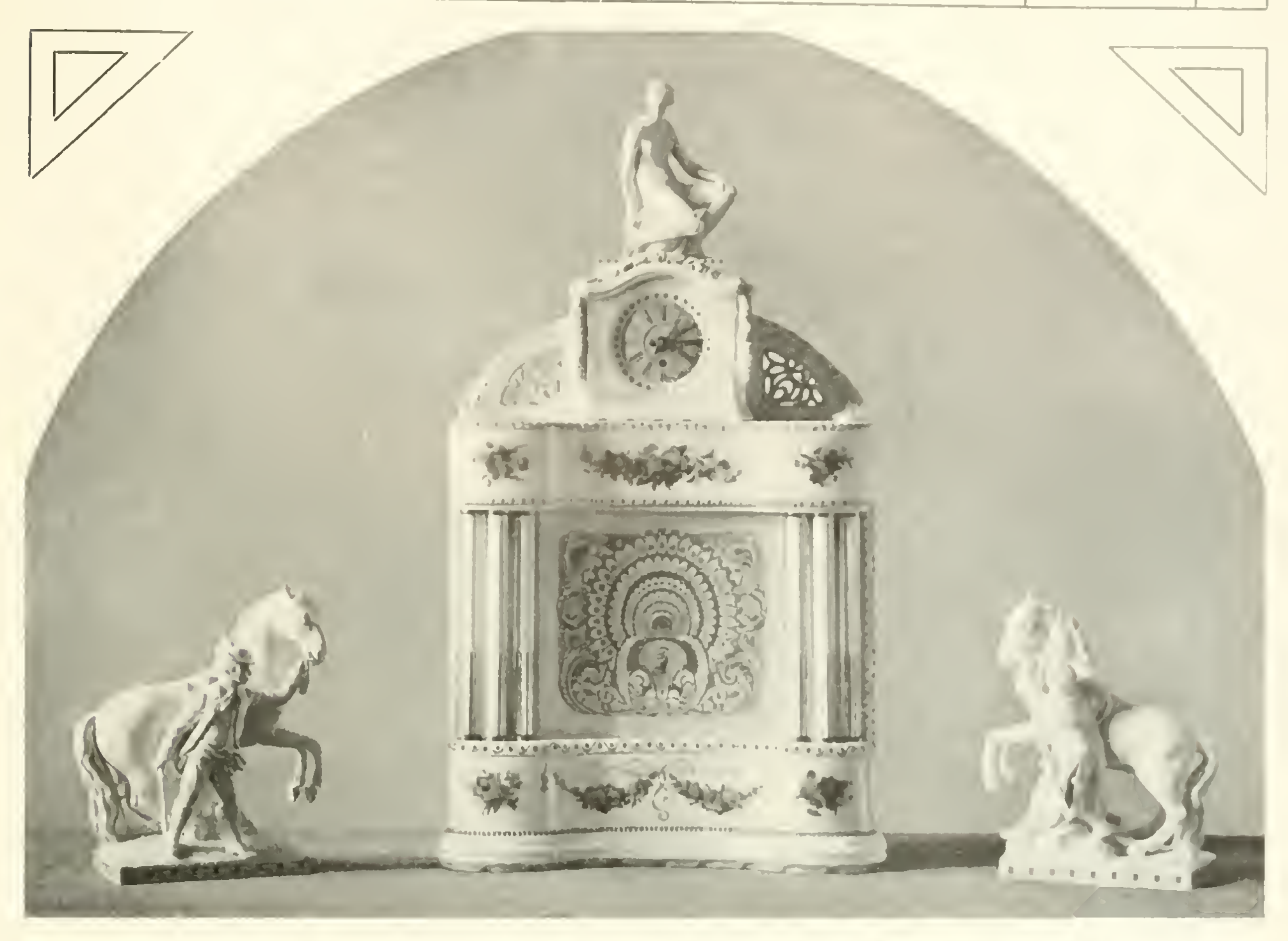
Kgl. Porzellanmanufaktur Berlin. H. S[illegible], Tanz[illegible]



Kgl. Porzellanmanufaktur Berlin: Th. Schmuz-Baudiß, Zwei Zierteller. Farben unter der Glasur



als neben den in ihrer Art mustergültigen Leistungen einer früheren Periode dem heutigen Geschmack entsprechend Schönes innerhalb der durch die Sache gezogenen Grenzen zu schaffen. Als Beispiele der Verirrungen, welche die Porzellanmanufaktur sich hat zu Schulden kommen lassen, und welche, wenn sie auch nicht neuerdings zuerst angefertigt sind, doch in der Verkaufsniederlage vorgefunden wurden und unter der Leitung der jetzigen Abteilungsvorstände modelliert, beziehungsweise bemalt worden sind, wurden hervorgehoben: unglasierte Krüge und Vasen von schwarzer Farbe mit Gold- oder farbiger Bemalung, welche durchaus das Ansehen hatten, als ob sie aus *gebrannter, schwarzer Erde* beständen, Rauchservice mit roter Dekoration, welche an *ägyptische Hieroglyphen* erinnern sollen, auf schwarzem Grunde, Gefäße aus unglasiertem Material, welche aus Gips zu bestehen scheinen. Besonders ausgedehnt ist die Fabrikation von Kannen und Krügen, deren Formen und Bemalung zum Teil an die *Steinzeugkrüge* erinnern, welche im 16. und 17. Jahrhundert am Niederrhein verfertigt wurden und heute besonders im Nassauschen imitiert werden. Die Formen, welche die Porzellanmanufaktur benutzt, sind zum Teil ursprünglich für die *Steinzeug*-Fabrikation angefertigt worden, aber nicht zur Verwendung gekommen. Ihre Benutzung für Porzellan nimmt den Formen die unerläßliche Schärfe und Bestimmtheit und die zerflossenen blauen und braunen Farben lassen dieselben noch unbestimmter erscheinen. Die gleichzeitige Anbringung von ausgeführten, figürlichen und landschaftlichen Malereien erhöht nur den inneren Widerspruch, an welchem derartige Arbeiten leiden. Nicht anders verhält es sich mit den Malereien im Stil der *Majolika*, auf denen der schwärzliche Hintergrund und das leichenhafte Kolorit der Fleischpartien an die beschränkte Palette der echten Majolika erinnern, ohne dafür jedoch durch andere Schönheiten zu entschädigen. An den in dieser Weise bemalten Geschirren wurden auch hinsichtlich



Kgl. Porzellanmanufaktur Berlin: Altberliner Figur; M. Schröder, Uhr; Altberliner Figur. Farben über der Glasur

der Form Mängel und Fehler gefunden, welche wie das Hinaufbiegen der Nase eines Ausgusses und Kettengehänge aus Porzellan zeigen, daß es dem Modelleur mehr auf neue als auf stilvolle Formen ankommt. Auch unter den übrigen Fabrikaten, welche zu keiner der vorhin erwähnten Kategorien gehören, fanden sich manche Mängel in der Form und Dekoration, und es wurde daher von einigen Mitgliedern der Vorschlag gemacht, demnächst durch die der *künstlerischen Seite* der Angelegenheit näher stehenden Mitglieder der Kommission die vorhandenen Warenbestände einer eingehenden Prüfung unterziehen zu lassen und von ihnen Vorschläge darüber zu verlangen, welche Formen und Dekorationen sofort zu beseitigen sein möchten.«

»Die Maler *arbeiten nach Kupferstichen, Photographien und verschiedenen anderen Vorlagen,* sowie nach früheren Ausführungen desselben Gegenstandes, die keineswegs stets mustergültig sind, und erlauben sich im Kopieren diejenigen Abweichungen, welche das Bestreben, billiger zu produzieren, angeblich notwendig macht. Offenbar fehlt ihnen vielfach auch das Verständnis für die Freiheiten und Eigentümlichkeiten der früheren Arbeiten. Wieweit hier vielleicht die zur Verwendung kommenden Farben oder Mängel der Muffelöfen mitwirken, soll dahingestellt bleiben. Im allgemeinen war die Kommission der Ansicht, daß es notwendig sein werde, durch Unterricht der jüngeren Kräfte für die Zukunft zu sorgen, glaubte jedoch die Frage, ob und in welcher Form *ein Unterrichtskursus mit der Manufaktur zu verbinden* sein möchte, als eine besonders schwierige mehr andeuten und der sorgfältigsten Erwägung empfehlen als beantworten zu sollen. Dagegen erschien ihr die Vermehrung der keramischen Sammlung, die Beschaffung von bildlichen Darstellungen und Vorbildern aller Art und deren zweckmäßige Aufstellung schon jetzt dringend erforderlich.

»Man glaubte den Grund dieser Mängel nun zum Teil in dem Umstande finden zu sollen, daß die obere Leitung der Porzellanmanufaktur sich augenscheinlich in erster Linie für verpflichtet gehalten hat, die in dem Jahresetat der Manufaktur präliminierte Einnahme auch wirklich zu liefern, und daß infolgedessen das Bestreben darauf gerichtet gewesen ist, indem man die Sucht des großen Publikums nach Neuem mit Pikantem zu befriedigen, sich herbeiließ, den Absatz zu erhalten oder zu vermehren.

»Die Kommission war einstimmig des Erachtens, daß es notwendig sei, das Interesse des Publikums und die Tätigkeit der Manufaktur dadurch neu zu beleben, daß den in derselben beschäftigten Kräften *neue Aufgaben* gestellt würden. Sie billigte es durchaus, daß die Direktion wiederholt aufgefordert worden sei,

der *Malerei unter der Glasur,* welche durch ihre Haltbarkeit besonders für Gebrauchsgeschirr geeignet ist, ihre besondere Aufmerksamkeit zu schenken und für dieselbe einfache, geschmackvolle und billig auszuführende Muster entwerfen zu lassen. Es wurde anerkannt, daß die jetzt vorgelegten Proben erfreuliche Versuche in dieser Richtung seien, und empfohlen, auf diesem Wege weiter fortzuschreiten. Man müsse dahin streben, die aller Orten vorhandenen künstlerischen Kräfte, welche gern die Gelegenheit ergreifen würden, sich mit der Dekoration von Tongeschirren zu befassen, seit die Liebe zum Kunstgewerbe und die Achtung vor seinen Leistungen sich überallhin verbreitet habe, für die Manufaktur nutzbar zu machen. Es sei weder erforderlich noch zweckmäßig, viele derselben dauernd in den Dienst der Manufaktur zu ziehen; es genüge, wenn ihnen die Möglichkeit eröffnet werde, sich zunächst mit der Dekoration von Porzellan zu beschäftigen, und wenn sie darin Erfolge erzielen, mit der Manufaktur eine dauernde Verbindung zu unterhalten. In Frankreich und England beziehen zahlreiche Künstler und Künstlerinnen den Scherben und die Farben, deren sie zu seiner Bemalung bedürfen, von den Porzellan- und Fayencefabriken, führen die Malerei in ihren Wohnungen aus und senden die Gegenstände der Fabrik zurück, um sie zu brennen. Hier sei hierzu keine Gelegenheit geboten, es sei die Pflicht der Porzellanmanufaktur, die deutschen Kunstgewerbetreibenden in ähnlicher Weise zu unterstützen. Die Malerei auf Porzellan- und Tongeschirren könne dann für viele Frauen, besonders innerhalb der besseren Stände, zu einer ebenso lohnenden wie angemessenen Nebenbeschäftigung im Kreise ihrer Familie werden.«

Kgl. Porzellanmanufaktur Berlin: Altberlin, Pâte-sur-pâte

* * *

▫ Die Distanz hilft zu Gerechtigkeit. Wenn man das Protokoll des Jahres 1878, die darin geäußerten Bedenken und die oft recht erheblich in die Irre gehenden Besserungsvorschläge (man gedenke der Anreizung zum Dilettantismus) gelesen hat, wenn man dann die heutigen Erzeugnisse anschaut, so lernt man die Erfolge der letzten Zeit schätzen. Und wenn man sich dann weiter erinnert, daß die Neugeburt der Manufaktur wirklich erst den letzten zehn Jahren gehört, dann wird man doppelt die Arbeit von *Schmuz-Baudiß* zu werten wissen. Schon bevor er das Direktorium übernahm, hatte Schmuz-Baudiß begriffen, daß es nicht so sehr darauf ankomme, aus Porzellan alles zu machen, was sich nur irgendwie aus der leicht modellierbaren Masse machen lasse; daß vielmehr das das Entscheidende sei: das edle Material in Flächen spiegeln und in sanften, die Transparenz der Glasur nutzenden Farben leuchten zu machen. Er schuf große Gefäße, deren Wandungen die harte, dem Por-

zellan immanente Architektonik fühlen ließen, deren farbiger Schmuck alle musikalischen Tugenden des an Gefühlen reichen Materials verriet. Schmuz-Baudiß hatte richtig erkannt, daß die spezifische Schönheit des Porzellans sich in den gleißenden Konvexen, in den von Silberdunst erfüllten Konkaven enthülle. Er hatte das Relative aller Überglasurmalerei erfaßt, hatte neue Effekte des aus der Tiefe in die Welt strahlenden Unterglasurkolorites gesucht und gefunden. Auch als Direktor hat er solcher Erkenntnis und solchem Können weitergelebt, hat aber auch dafür gesorgt, daß ein Stab von Künstlern, jeder nach eigener Art, die Gesetze des Porzellans zur schönen Form erhebe. Wie gut ihm das gelang, davon gab die *Brüsseler Weltausstellung* unverfälschte Kunde; die Koje der Berliner Manufaktur gewann das internationale Lob. Stücke, wie die Japanerin von Amberg wurden viel bewundert und gekauft. In Amberg und Hubatsch, auch in Schwegerle besitzt die Manufaktur treffliche Künstler, die das Sinnliche des Porzellans modern empfinden und mit Logik und Temperament zu formen wissen. Die Plastiken dieser drei sind der Puppenstube entwachsen, sie wurden den ästhetisch-wachen Nerven ein motorisches Vergnügen, gewannen den Lebensreichtum japanischer Netzke, die Koketterie der Tanagrafiguren und ein Ahnen von der latenten Größe des Buddha auf dem chinesischen Hausaltar. ▫

ROBERT BREUER.

RUDOLF BOSSELT



DIESES Künstlers Name ist verknüpft mit dem Wiederaufleben der Medaillenkunst in Deutschland. Man kennt die stilsicheren Arbeiten seiner Hand, die eine ungewöhnliche Bewußtheit über Möglichkeiten und Grenzen dieser reizvollen Kleinkunst verraten. Bosselt scheint mir eine nachdenkliche Natur zu sein. Eben las ich eine Broschüre von ihm über »alte und neue Medaillenkunst«. Ein Kunstschriftsteller könnte den Mann beneiden um die wache Klarheit dieser technischen und stilistischen Erörterungen. Offenbar ist Bosselt erfüllt von jener Kultur, die sich einstellt, wenn das triebhaft Künstlerische hoch in das Bewußtsein gehoben wird von einem Intellekt, der um ein Weniges die Empfindung überwiegt. Die Künstler sind ja stets viel bewußter, als man im allgemeinen glaubt. Aber bei Bosselt habe ich ganz besonders den Eindruck einer Beherrschtheit, die nur einer intellektuellen Klärung der Instinkte verdankt wird. Wie soll ich es anders ausdrücken? Bosselt hat im besten Sinne künstlerische Bildung wie etwa Adolf Hildebrand; ein Schönheitsgefühl, das man auch mit einem mehr kunstgewerblichen Terminus »Geschmack« nennen könnte. Aber ich umschreibe immer nur, was mir als das Ursächliche und Stilbildende seiner Kunstübung erscheint: ein eifriges Korrespondieren von Empfindung und Intellekt während der Arbeit, und im fertigen Werk haben sich beide Funktionen ineinander verschlungen und

ergeben ein Drittes, die Harmonie des Seelischen. So angeboren und eigentümlich scheint diesem Talent das friedliche Nebeneinander von Empfindung und Gedanke, von Müssen und Wollen, daß sein Schaffen trotz der Überlegtheit der Wirkungen und Mittel wie eine Naivität wirkt, selbstverständlich und eindeutig, zur Harmonie prädestiniert. ▫

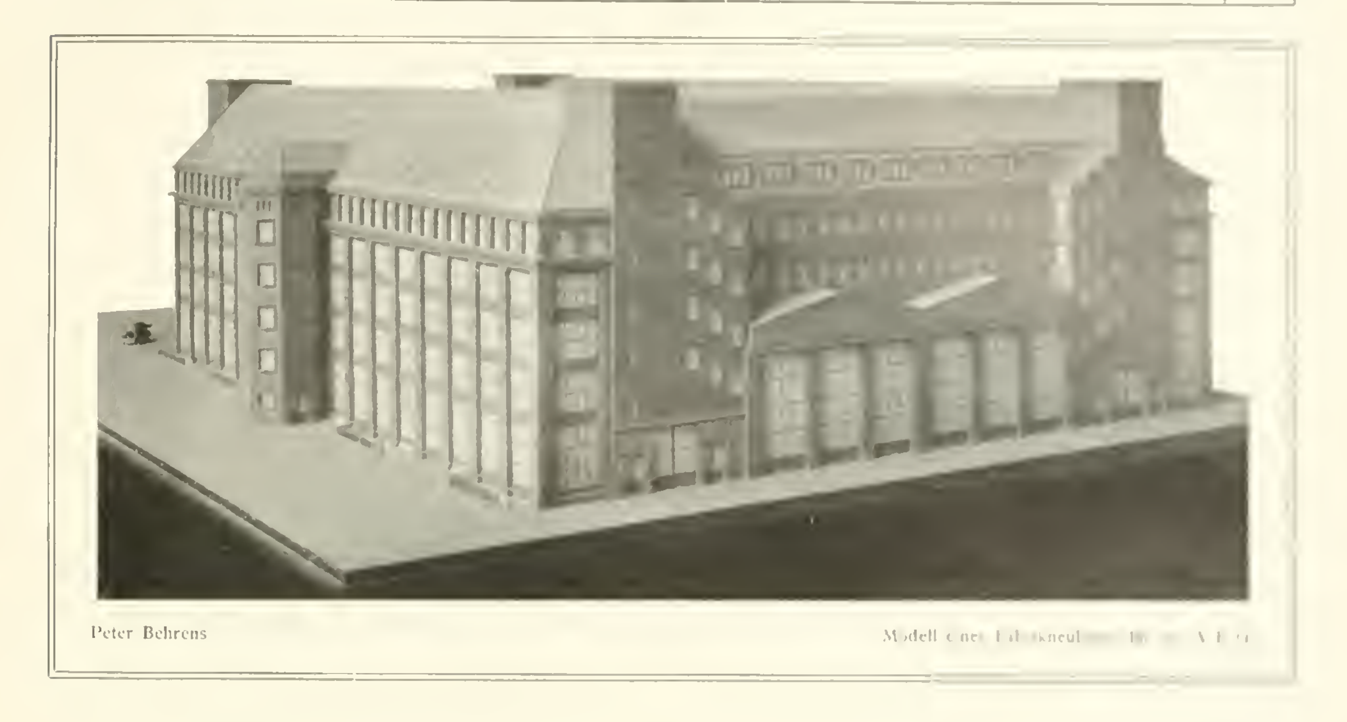
▫ Es hängt mit dieser Geistesart im Innersten zusammen, daß Bosselt in seiner Kunst weniger zum kubischen als zum malerischen Ausdruck der Erscheinung neigt. Schon die Medaillen lassen seine Vorliebe für die Reliefanschauung deutlich erkennen. Seine Bildwerke sprechen durch den Umriß, es reizt ihn, das leise Leben der Flächen nachzuformen. Man spürt in seinen Arbeiten nichts von den Gewaltsamkeiten des zusammengeballten Raumes, den dramatischen Akzenten rein kubischer Gestaltungen. Wie ein Lyriker singt er von der Schönheit und Harmonie des weiblichen Körpers, der ihm als eine Kombination geschwungener Flächen und Linien erscheint. Man ist versucht, nachzutasten mit spitzen und zärtlichen Fingern. Man fühlt, daß seine Figuren von außen nach innen gebaut sind und eigentlich nur als Oberfläche existieren. Hier legen sich Flächen wie eine Rüstung um einen imaginären Kern, werden harmonisch zusammengeschweißt; ganz beherrscht läuft der Umriß um die Figur herum, still und schön. ▫

Der Weg von solcher Formenanschauung und solchen Problemen der plastischen Erscheinung zu dem höheren Kunstgewerbe ist nicht allzuweit. Es gibt Tierplastiken von Bosselt in strenger Stilisierung; sie sprechen deutlich genug. Ein großer und reifer Kunstverstand äußert sich in Reinheit. Man möchte wohl annehmen, dieser Künstler müsse ein vortrefflicher Lehrer sein. Wie eine Selbstverständlichkeit erfahren wir, das man Rudolf Bosselt zum Direktor der Kunstgewerbeschule nach Magdeburg berufen hat. Diese Bewußtheit über Ziele und Grenzen der eigenen Kunst und der Kunst überhaupt ist selten und von unschätzbarem Wert für eine reifende Jugend, die nichts so nötig hat als Vertrauen und eine sicher leitende Hand.

EWALD BENDER.



Kgl. Porzellanmanufaktur Berlin: Cakesdose. Emaille und Gold über der Glasur



Peter Behrens — Modell einer Fabrikneu[illegible] A. E. G.

PETER BEHRENS UND DIE A. E. G.

VON FRITZ HELLWAG

MAN spricht so viel von einem neuen Stil, der uns aus der Maschinenarbeit kommen werde, und fragt so oft, wer denn nun eigentlich diesen Stil schaffen solle, der Künstler oder die Maschine? ▫

▫ Was ist denn ein Stil? Er ist der gemeinsame Ausdruck zunächst eines Volkes, oder der einzelnen Völker für sich, und dann des Empfindens der ganzen Zeitperiode; letzterer ergibt sich wohl aus den gemeinsamen Bestandteilen der einzelnen Volksstile. Die nationalen Stile und der Zeitstil folgen nicht etwa chronologisch aufeinander, sondern sie entwickeln sich ziemlich gleichzeitig neben- und miteinander, wenn auch der Zeitstil naturgemäß erst später in die Erscheinung tritt. Beide Stile sind eigentlich erst in der Vergangenheit deutlich bestimmbar. Leichter noch ist der Volksstil für diejenige Nation, die ihn besitzt, während der Zeit des Besitzes oder des Entstehens zu erkennen, als wie der Zeitstil, der zum kritischen Erfassen eine viel größere Distanz erfordert. ▫

▫ Das nationale Empfinden, dessen vereinfachter Ausdruck ja eben der Volksstil sein soll, wird sehr wesentlich beeinflußt durch die ökonomischen und politischen Bedürfnisse des Volkes. In der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts z. B. bestanden diese Bedürfnisse des deutschen Volkes in der Notwendigkeit, jene ungeheure Schädigung, die ihm durch das napoleonische Regiment widerfahren war, mit äußerster Genügsamkeit und Sparsamkeit wirtschaftlich auszugleichen und ferner politisch durch den engeren nationalen Zusammenschluß einer Wiederholung solcher Schädigung vorzubeugen. Dieses, einem gemeinsamen Bedürfnis entsprungene nationale Empfinden fand seinen Ausdruck, also seinen Stil, in der Kunst des Biedermeiers und in der Genremalerei des Kleinbürgertums; letztere wurde sogar exportfähig, sie schlug also gleichgestimmte Saiten des internationalen Empfindens an und trug demnach Merkmale des Zeitstiles an sich. Hatten doch die große französische Revolution und Napoleon der ganzen Welt die Notwendigkeit gezeigt, zur Bescheidenheit zurückzukehren und in allen Nationen das Bürgertum zu reorganisieren. (Die Begründung des Deutschen Reiches dagegen hat uns leider keinen nationalen Stil gebracht, weil sie keine monumentale Tat des Volkes und nicht die direkte Erfüllung jener früheren Bedürfnisse, sondern ein »Kabinettkunststück« war; und zweitens keinen Zeitstil, weil sie im internationalen Reigen keinen allgemeinen Schrittwechsel, sondern nur ein verspätetes Richtungnehmen der deutschen Nachzügler bedeutete.) Gegenwärtig hat unser deutsches Volk das ökonomische Bedürfnis, seinen Export, der durch die notwendige Entwickelung zum Industriestaate bedingt wird, zu erweitern und zu festigen. ▫

▫ Ein Stil, der Ausdruck der Nation, findet sich aber nicht so leicht, wie mancher denkt. Der Übergang (die Konvention) von einem Zeitempfinden zum andern muß gesucht, geformt und fleißig gefördert werden. Man kann ihn propagieren, wie es z. B. Fichte und Arndt in der Politik und Goethe und Semper in Literatur und Kunst taten. Gewaltsam aber kann man eine Konvention, d. h. einen gemeinsamen Entschluß, von einem Empfinden zum anderen überzugehen, nicht erzwingen. (Deshalb blieb die Revo-



Peter Behrens — Turbinenfabrik der A. E. G.

lution von 1848 ebenso erfolglos, wie zu Ende des Jahrhunderts der »Jugendstil«.) — Man hat bei diesem Wort »Konvention« meist einen üblen Beigeschmack. Das kommt daher, daß beschränkte Leute dann noch auf einer Konvention herumreiten, wenn sie ihre Aufgabe, einen Übergang von einem Empfinden zum anderen herbeizuführen, längst erfüllt hat. (Z. B. wirkt die große und alle hinreißende patriotische Begeisterung der Freiheitskriege in den Köpfen beschränkter Fanatiker heute noch als lächerlicher Hurrapatriotismus und Chauvinismus fort.) Daß aber eine Konvention immer wieder zu den Notwendigkeiten jeder Stilbildung gehört, macht man sich nicht genügend klar. ▫

▫ Die Erfüllung unseres gegenwärtigen ökonomischen Bedürfnisses, nämlich den Export zu erweitern und zu sichern, bedingt also zunächst gebieterisch die Schaffung einer Konvention, d.h. einer Vereinfachung erstens unseres ethischen und ästhetischen Empfindens und zweitens unserer Produktionsmittel. In erster Hinsicht sind die Grundsätze der Geschmackskultur und einer logischen Zweckkunst hauptsächlich von Hermann Muthesius klargelegt worden, in zweiter Hinsicht hat zuerst die A. E. G. ihre kapitalistischen Machtmittel, die an sich bereits eine Vereinfachung bedeuten, dazu angewendet, ihr Angebot und damit ihre Produktionsmittel zu vereinfachen, d. h. feststehende Typen zu schaffen, die nicht nur technisch, sondern auch künstlerisch den vollkommensten, d. i. einfachsten Ausdruck ihrer Bestimmung darstellen. Auf der einen Seite erstrebt man also eine Vereinfachung der ästhetischen Nachfrage und auf der anderen Seite eine Vereinfachung des entsprechenden Angebotes; beide Bestrebungen wirken gleichzeitig neben- und aufeinander.

▫ In der Verbindung zwischen der A. E. G. und Peter Behrens ist zum ersten Male in durchgreifender Weise die Verknüpfung ästhetischer und wirtschaftlicher Bedürfnisse versucht worden. Es ist auch wirklich gelungen, die beiden, vor kurzem noch scheinbar unvereinbaren, ja gegensätzlichen Bestrebungen auf die einfachste gemeinsame Formel zu bringen. Das größte Verdienst hierbei kann neidlos dem genialen und unendlich weit schauenden Direktor der A. E. G., Herrn Jordan, zugesprochen werden, der diese Notwendigkeit von allen Großindustriellen zuerst erkannte und in richtigem Instinkt die beste und universalste künstlerische Kraft mit Peter Behrens an seinen Betrieb zu fesseln wußte. ▫



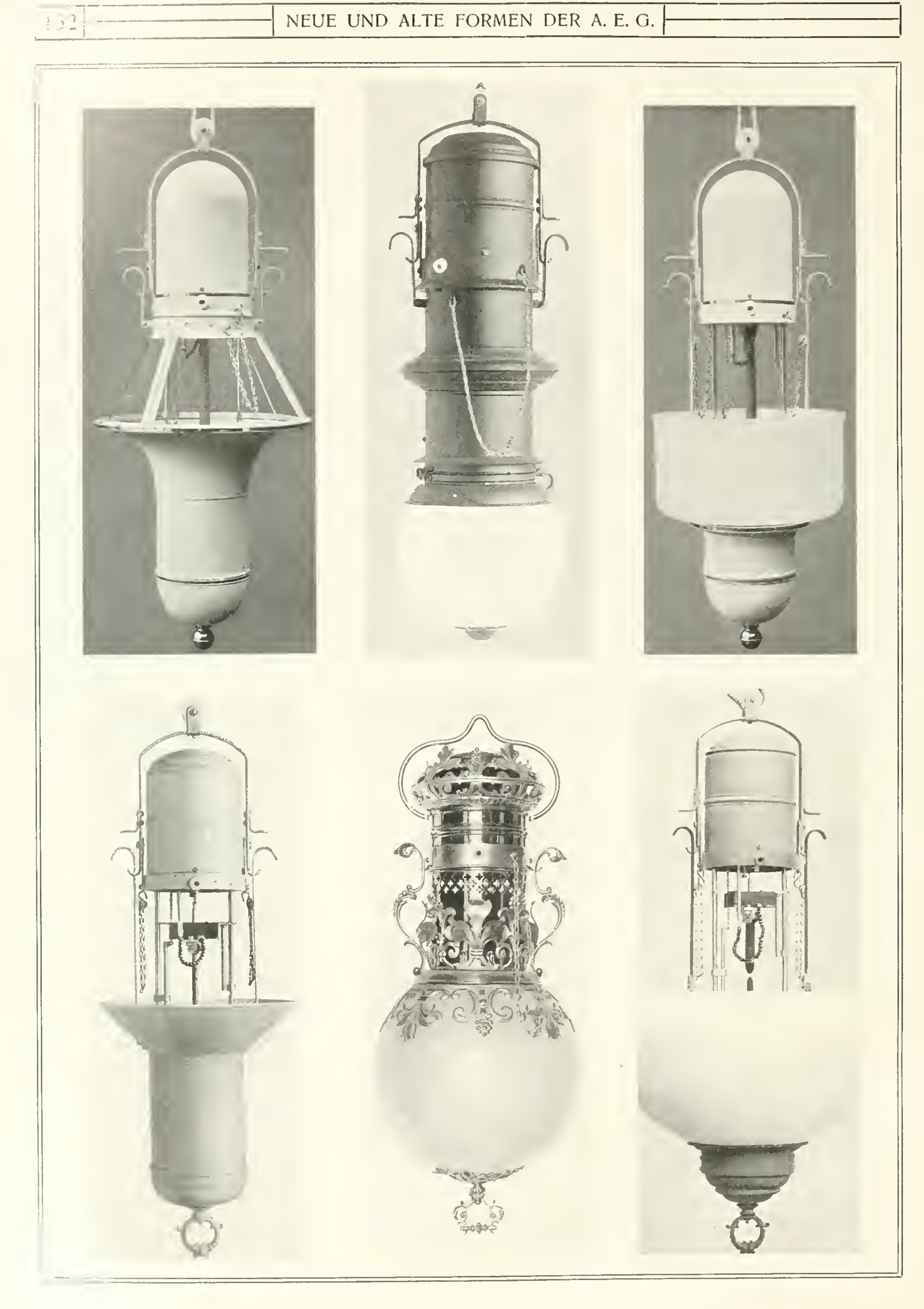
Peter Behrens T[illegible] A. E. G.

▫ Wenn wir so erkannt haben, welche Aufgaben sich die A. E. G. mit der Vereinigung von Technik und Kunst gestellt hat, dann können wir jetzt fragen, wie sie die Erfüllung dieser Aufgaben begonnen habe. ▫

▫ Die Technik an sich erstrebt schon eine möglichste Knappheit und innere Vereinfachung, d. h. es wirkt schon von ihr aus die Notwendigkeit des Zweckes und des Materiales, die, ästhetisch geleitet, ja ein mechanischer Bestandteil der Stilbildung sein kann, zu dieser Vereinfachung mit. Wenn wir die heute hier abgebildete ältere Produktion der A. E. G. mit den neuen Typen von Peter Behrens vergleichen, so mögen wir ruhig manche Veränderungen auch in der äußeren Gestaltung dem Fortschritt der Technik und der Verbesserung des Materiales zuschreiben. Z. B. kann eine Verbesserung des Glasmateriales in bezug auf die Lichtdurchlässigkeit und die Strahlenbrechung eine Verkleinerung der früher unmäßig großen Bogenlampenkuppeln ermöglicht haben; eine Vervollkommnung in der Fabrikation der Kohlestifte und deren Stellung zueinander hat vielleicht die dabei erforderliche größere Intensität des Lichtes geliefert; vielleicht konnte man bei der indirekten Beleuchtung die reflektierenden Glasschalen verkleinern, weil man für den Deckenanstrich bessere und eine größere Leuchtkraft besitzende Anstrichfarben gefunden hatte usw. Alle solche Fortschritte haben aber wohl auf eine Vereinfachung aus technischen Rücksichten, doch weniger auf ein ästhetisches Gleichgewicht der äußeren Form gewirkt; ja, in bezug auf die ästhetische Balance der äußeren Form hätten diese nachträglichen Verbesserungen und Veränderungen wohl eher zu einer Zerreißung der ursprünglichen Logik der äußeren Gestalt geführt, wenn nicht rechtzeitig das Eingreifen eines mit ganz besonderem Gefühl für konstruktiven Rhythmus begabten Künstlers veranlaßt worden wäre.

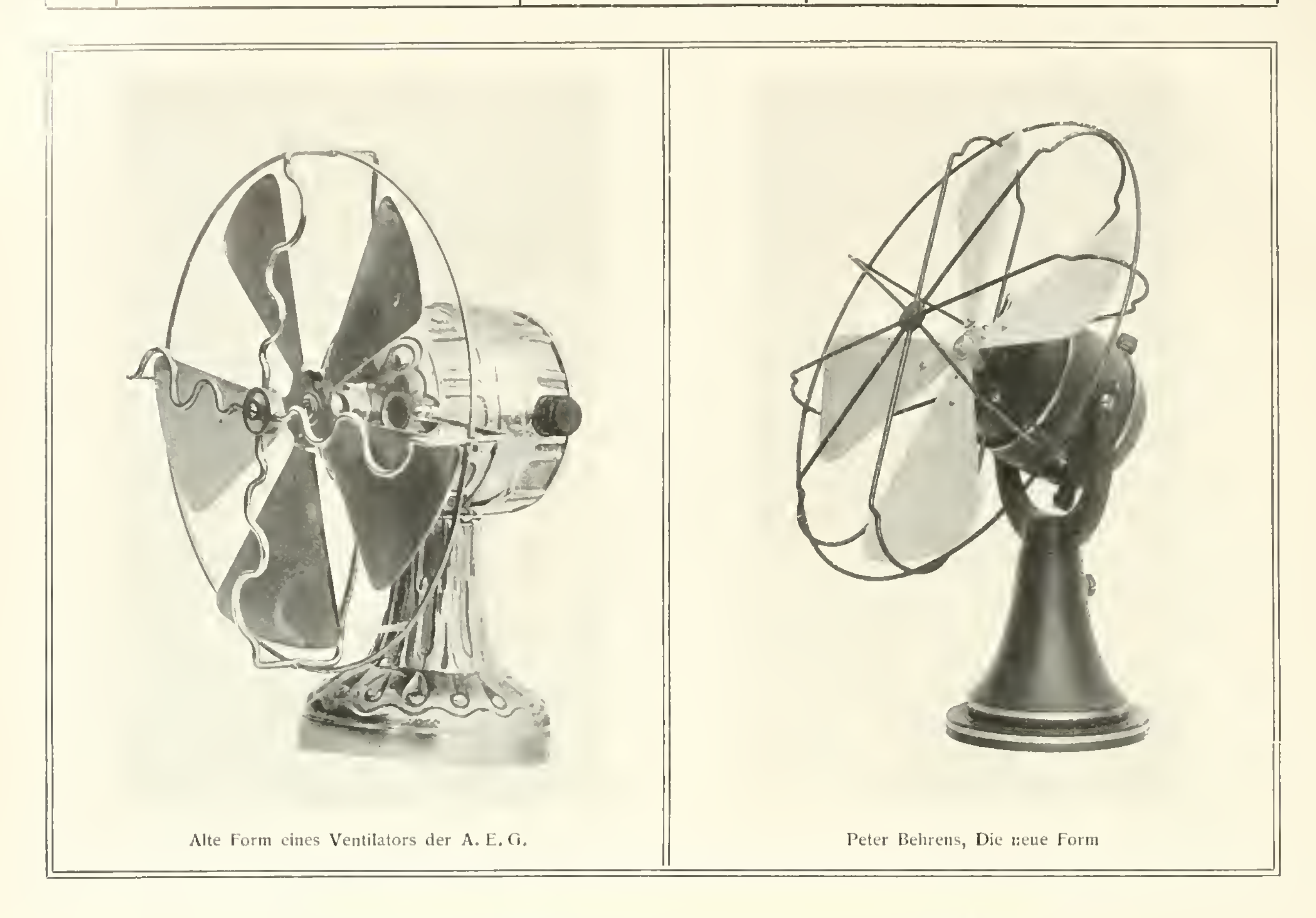
▫ Die Beteiligung Peter Behrens' an der Produktion der A. E. G. erschöpft sich aber keineswegs darin, daß er die Gesetzmäßigkeit der mechanischen Konstruktion wiederherstellte, sondern er hat — und dies findet seinen Ausdruck am deutlichsten in seinen Gebäuden für die A. E. G. — den Schöpfungen im Kleinen wie im Großen seinen persönlichen Kunstwillen aufgedrückt, zum Teil sogar erst im Kampfe mit den beteiligten Zweckfaktoren. Hiervon sei im nächsten Hefte gehandelt.

(Schluß folgt.)





A. E. G.
ALTE UND NEUE GEBRAUCHSFORMEN
PETER BEHRENS



Alte Form eines Ventilators der A. E. G.

Peter Behrens, Die neue Form

ALFRED MESSEL. VON EUGEN KALCKSCHMIDT

IHM war es beschieden, dem Charakter der Zeit ein Monument zu erbauen, nicht schlechter als Schlüter die verklingende Ära des Großen Kurfürsten in der stolzen Front des Berliner Schlosses monumentalisierte, und nicht weniger zeitgemäß, als Schinkels geniale Klassizismen die nüchterne Spree geadelt haben. Messels Wertheimbau erscheint neben diesen historischen Zeugen bedeutsam nicht nur als baukünstlerischer Ausdruck neuer Bedürfnisse, sondern er versinnlicht zugleich den Übergang des Mäzenatentums aus Fürstenhand in die Hände des Bürgertums, genauer: in die der bürgerlichen Geldaristokratie. Der große Kaufmann, der für Massenbedürfnisse vorzusorgen hat, tritt als Besteller für Baukunst ebenbürtig neben Staat und Kirche, er erteilt seine Aufträge souverän wie ein Fürst, aber in größerem Maßstabe wie ein Fürst von heute. Messel hatte das Glück, die größte derartige Aufgabe in der größten Stadt des Reiches zur Lösung zu erhalten. Er löste sie, indem er, der Eklektiker von innerem Beruf, sich gleichsam dem Schwunge des Problems gefangen gab und derart weit über seine natürliche schöpferische Anlage hinausgeführt wurde — bis zum Wunderbau Wertheim am Leipzigerplatz. ▫

▫ Es ist ganz lehrlich, an der Hand der ersten größeren Monographie über Alfred Messel das langsame schöpferische Erstarken dieser von Hause aus nicht gerade eigenwilligen Begabung zu verfolgen. Mit neunzig ausgezeichneten Abbildungen geschmückt, liegt der Versuch von *Walter Curt Behrendt* im Verlage Bruno Cassirer vor: ein sehr gescheit gegliedertes, sachlich kritisches Buch, das *Karl Scheffler* mit einer reiflichen Betrachtung eingeleitet hat. Er sieht in Messel nach langem Interregnum einen neuen Vertreter der spezifischen Berliner Bautradition, deren letzter Repräsentant Schinkel war. Aber Messel hat in seinen besten Bauten nicht an Schinkel sondern an dessen unmittelbare Vorgänger angeknüpft, an *Langhansens* Brandenburger Tor, an *Gentzens* Alte Münze, an *Gillys* Bauten und alte Stadthäuser um 1800. Das leuchtet zwar weniger beim Wertheimbau ein, in dem gotische Konstruktionsgedanken mit barock naturalistischen Schmuckmotiven eine seltsame Zweckehe eingegangen sind; dafür stimmt es aber bei den hinterlassenen Entwürfen für die neuen Museumsbauten, und besonders bei den großen Geschäftsbauten und den vollendet vornehmen Berliner Stadthäusern, etwa dem Hause Simon, Kretzer, oder der Villa Oppenheim in Wannsee. ▫

▫ Der Baumeister, der diese ganz zurückhaltenden, stillen Priatbauten schuf, hätte als gefeierter Schöpfer des schönsten Warenhauses Raum zu den ausfahrendsten Extravaganzen gehabt. Man wird kaum fehlgehen, auch bei manchem seiner Bauherren derartige Hoffnungen zu vermuten. Aber Messel blieb traditionell gebunden und offenbart erst bei näherem Zusehen, daß seine »Stilarchitektur« ein bißchen ganz persönliche Musik erklingen läßt, daß sie einen Rhythmus der Verhältnisse in sich hat, der lebendig durchempfunden ist und lebt. ▫

▫ Und so merkt man tatsächlich mit einiger Beschämung, daß die Bescheidenheit dieses Mannes vor den großen Schatten der Vergangenheit noch keineswegs ein akademisches Versagen seiner eigenen Erfindungskraft bedeutet. Er hatte das Gefühl, die banalisierte Formensprache der Ver-

gangenheit so zu Ehren bringen zu müssen, wie sie noch jede schöpferische Epoche geehrt und angewandt hat. Darum knüpfte er beim späten, schon klassizistisch beruhigten Barock an. Und darum auch meinte er gelegentlich zu *Ludwig Hoffmann*, dem Freunde und Erben der Museumsentwürfe: »Wenn wir es jetzt noch erreichen, daß unsere Arbeiten einem Künstler wie Gabriel von Seidl gefallen, so haben wir alles erreicht, was wir können.« Seidl, der Eklektiker reinsten Wassers, sollte dem Schöpfer des Wertheimbaues sozusagen die Absolution erteilen! ▫

▫ In der Tat: so selbstunbewußt pflegen starke Schöpfernaturen ihr Licht nicht unter den Scheffel zu stellen. Wir müssen den Autoren des Buches recht geben, wenn sie meinen, daß dieser Baumeister vielleicht bis zuletzt nicht gewußt habe, wie modern er gewesen ist. Am Darmstädter Museum oder am Rathause der Kleinstadt Ballenstedt brauchte er es auch nicht zu wissen, geht man aber die baugeschichtliche Entwicklung des Wertheimpalastes durch, vergleicht man etwa den ersten mit dem zweiten Lichthof, zwei beliebige Treppenaufgänge, zwei Pfeilerfüllungen hier und dort, so erkennt man, wie die reife Schönheit des letzten Anbaues ihr reges Widerspiel auch in der freien Anmut der Innenarchitektur findet, und wie zaghaft in den älteren Bauteilen der moderne Geist nach Luft ringt. Er war stärker als Messel, und hat ihn fortgerissen, hat ein tüchtiges Talent zu den Wirkungen des schöpferischen Genies emporgeführt. Ein Künstler mit weniger Ehrfurcht vor den Gegebenheiten, vor dem seelischen Hunger der Zeit wäre an seinem unverhofften Glück gescheitert. Messel erwuchs an ihm zur Größe. Und als er sein Höchstmaß erreicht hatte, starb er, ein Mann auf der Höhe des Lebens. Sein Geschick hat sich so vollendet, wie er sich's nicht besser wünschen konnte. ▫

▫ Das neue Buch, so dankenswert es ist, läßt einige Wünsche offen. Der Leser würde gern auch Messels mißglückte Versuche mit dem Bau von Berliner Arbeiterhäusern kennen lernen, die er in seinem Amt als Baumeister der Spar- und Bauvereins entwarf, aus den Mietshäusern am Kurfürstendamm wären mindestens Einzelheiten sehenswert, und für die ganze Entwicklung durch die kritischen Jahre 1886–96 sind *Grundrisse* zum besseren Verständnis unentbehrlich. Für die späteren Hauptwerke freilich auch und erst recht. Und darum berührt es seltsam, daß der Verfasser, mit einer Ausnahme, auf die bildliche Zugabe von Grundrissen so völlig verzichtet hat. Unser Publikum ist heute gottlob doch wieder so weit, um in Grundrißzeichnungen einigermaßen lesen zu können.

EUGEN KALKSCHMIDT.

Rudolf Czapek, Grundprobleme der Malerei. S. 79:

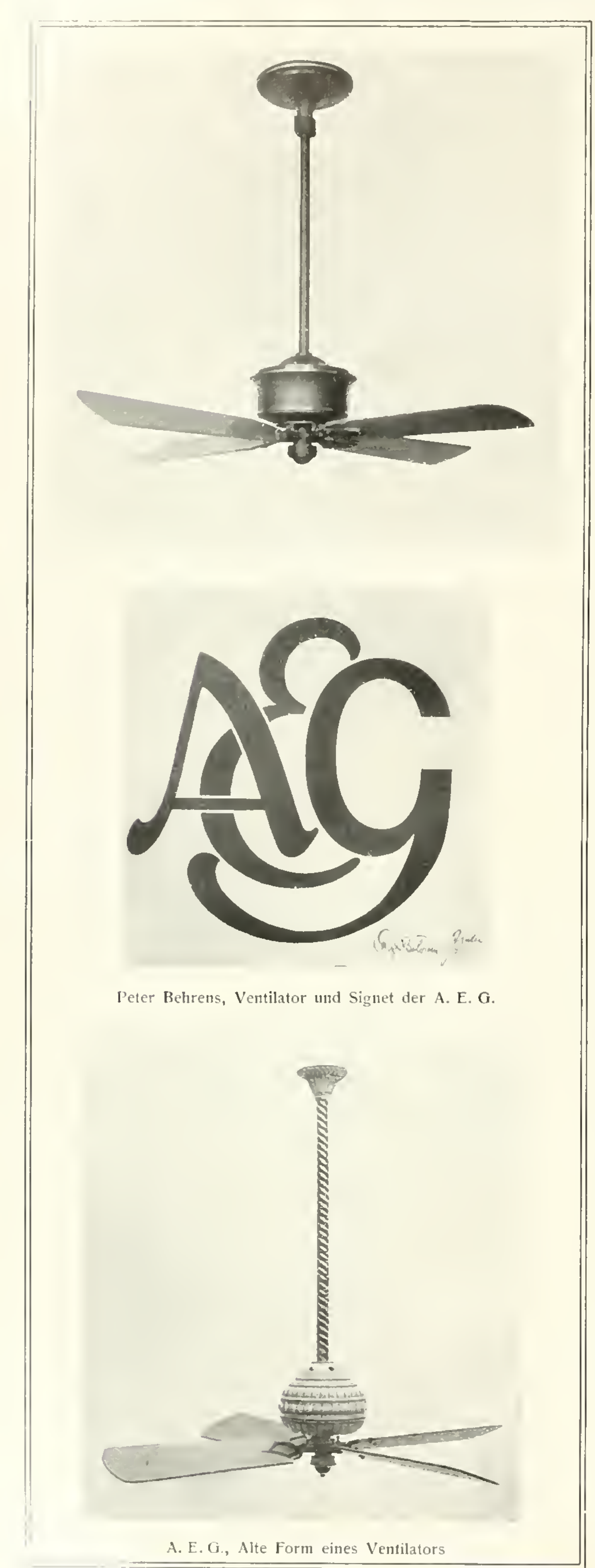
▫ *Eine fruchtbare Bildkonzeption setzt das gleichzeitige Auftreten der technischen Auffassung voraus. Diese bewegt sich aber naturgemäß innerhalb der Grenzen des bekannten Materials und seiner verschiedenen Behandlungsarten.* ▫



Peter Behrens, Ventilator der A. E. G.



A. E. G. [illegible]



Peter Behrens, Ventilator und Signet der A. E. G.

A. E. G., Alte Form eines Ventilators

»FLIEGENDER KUNSTHANDEL«

Von Fritz Hellwag

DIE großen Nachteile, die den Künstlern, dem anständigen Kunsthandel und den Bilderkäufern von den *»fliegenden Kunsthändlern«*, besonders in den Badeorten, zugefügt werden, sind bekannt. Es ist die höchste Zeit, diese Parasiten unseres Kunsthandels engerisch zu bekämpfen. ▫

▫ Die fliegenden Kunsthändler haben einen *Gewerbebetrieb im Umherziehen*. Das heißt, ihr Gewerbebetrieb besteht darin, daß sie *außerhalb* ihres Wohnsitzes, *ohne* ausreichende Begründung einer gewerblichen Niederlassung, in eigener Person Waren anbieten. Sie sind verpflichtet, einen Gewerbeschein zu lösen. Nach § 56 der Gewerbeordnung ist ihnen das Feilbieten von Waren in der Art, daß sie versteigert werden, nicht gestattet. ▫

▫ Da es nun aber den meisten der fliegenden Kunsthändler nicht auf ein reguläres, viel anstrengenderes und weniger rentables Feilbieten, sondern auf das *wilde Versteigern* ankommt, so wünschen sie, nicht als Gewerbetreibende im Umherziehen« zu gelten, sondern als *»stehende Betriebe«* angesehen zu werden, weil ihnen dann nach ihrer Meinung und leider nach der bisherigen, rechtlich unklaren Praxis das Versteigern erlaubt (?) sein soll. ▫

▫ Sie versuchen also zu diesem Zwecke zunächst, eine »gewerbliche Niederlassung« zu begründen und verpflichten sich damit, der an dem betreffenden Orte nach den Landesgesetzen zuständigen Ortsbehörde gleichzeitig mit der Inbetriebsetzung Anzeige zu erstatten; anderenfalls kann ihr Betrieb polizeilich gehindert werden. Dieselbe Anzeigepflicht besteht auch für die Begründung einer Zweigniederlassung. Kunsthändler und Verkäufer von Bildern haben außerdem bei Eröffnung des Gewerbebetriebes auch dessen Lokal, sowie später jeden Wechsel des Lokals spätestens am Tage seines Eintritts anzuzeigen. Die Behörde bescheinigt in allen Fällen innerhalb von drei Tagen den Empfang der Anzeige. ▫

▫ Da nun aber das Feilbieten von Waren dem Gewerbebetriebe im Umherziehen zugerechnet wird, wenn es *außerhalb des Gemeindebezirks des Wohnortes* stattfindet, die gewerbliche Niederlassung aber für sich allein noch keinen »Wohnsitz« begründet (R. G. 30, 350), so wäre es immer noch notwendig, daß die Händler an dem Orte ihrer gewerblichen Niederlassung eine *feste Wohnung* mieten. Wenn aber begleitenden Umstände erkennen lassen, daß die Erfüllung dieser Förmlichkeiten nur zur *Verdeckung des Wandergewerbebetriebes* geschehen ist, so wird der Inhaber einer solchen gewerblichen Niederlassung nicht von der Hausierersteuer befreit, mit anderen Worten, sein Unternehmen wird nicht als stehender Gewerbebetrieb anerkannt und das Versteigern seiner Ware bleibt ihm ausdrücklich verboten. Das bayrische Oberlandesgericht (vergl. dessen Entscheidungen Bd. 1, S. 170 und Bd. 5, S. 78) hat entschieden, daß zur *Wohnsitzbegründung* die Absicht nicht erforderlich sei, dauernd an dem Orte zu bleiben; daß aber die *gegenteilige* Absicht die Wohnungsbegründung ausschließe. Diese gegenteilige Absicht ist aber doch wohl bei jedem fliegenden Kunsthändler anzunehmen, der sein Wanderlager sofort an einen anderen Ort verlegt, wenn der eine abgegrast ist. Das Reichsgericht (R. G. 8, 147; 15, 367; 30, 348) setzt für den »Erwerb des Wohnsitzes durch ständige Niederlassung« nach § 7 des BGB. übrigens sogar den »Willen des dauernden Aufenthaltes und die Absicht, den Ort zum Mittelpunkt der Lebensverhältnisse zu machen« voraus. Natürlich ist beim fliegenden Kunsthändler weder jener Wille, noch diese Absicht als bestehend



Peter Behrens — Arbeitsraum in der Turbinenfabrik der A. E. G.

anzunehmen. (Nach Angabe des Rechtsanwalts Katzenstein hat z. B. in Westerland kein einziger der fliegenden Kunsthändler die Anzeigepflicht seines stehenden Gewerbebetriebes vollzogen und nur ein einziger hat in einer eigenen Holzbude eine »feste Verkaufsstelle« eingerichtet; alle Händler haben einen Wohnsitz, das ist: Wohnräume, die ihnen als Steuerpflichtigen für ihren Haushalt Unterkunft gewähren, in Westerland weder angemeldet, noch begründet; jeder von ihnen hat in jeder Saison eine andere Wohnung in einem Privatlogierhause bezogen; sie sind als Kurgäste angemeldet und ihr Aufenthalt war nur ein für die Saison berechneter, zeitweiliger und vorübergehender; es bestand weder die Absicht, noch die Wahrscheinlichkeit einer längeren oder dauernden Beibehaltung.) ▫

▫ Aus allem Gesagten geht wohl deutlich hervor, daß die fliegenden Kunsthändler zu Unrecht den Versuch machen, sich als zum »stehenden« Gewerbebetrieb gehörig zu bezeichnen. Wenn die angeführten Umstände aber noch nicht genügen sollten, so könnte man aus der beweisbaren und ja auch unumwunden zugegebenen Tatsache, daß die Händler in einem Jahre mitunter zehn bis zwanzig Ortschaften besuchen und bearbeiten, ihre Zugehörigkeit zu den Gewerbetreibenden im *Umherziehen* (Hausieren) erfolgreich behaupten, und zur Unterstützung dieser Behauptung das »Gesetz betreffend die Besteuerung des Gewerbebetriebes« vom 4. März 1880 heranziehen, das bestimmt: »Der Wandergewerbebetrieb besteht in der Regel darin, daß der Inhaber eines Warenlagers die Waren desselben an einem oder mehreren Orten, *woselbst er weder wohnt*, noch eine gewerbliche Niederlassung begründet hat, dem Publikum zu freihändigen Käufen von einer festen Verkaufsstätte (Laden, Magazin usw.) aus *vorübergehend* anbietet«. Endlich wissen die fliegenden Kunsthändler selbst sehr gut, zu welchem Stande sie gehören, denn beinahe ohne Ausnahme lösen sie sich einen Wandergewerbe-(Hausierer-)schein. ▫

▫ Wenn man nun fragt, wie man sich *des fliegenden Kunsthandels erwehren* könnte, so ist darauf *theoretisch* zu antworten: Indem man die Zugehörigkeit der Händler zu den Gewerbetreibenden im Umherziehen zu beweisen sucht; indem man die von jenen versuchte Zurechnung zu stehenden Gewerbetreibenden bestreitet, erstens weil sie die Anmeldungsformalitäten nicht erfüllen, zweitens weil sie nicht die Absicht haben, in den betreffenden Orten dauernd zu bleiben, sondern im Gegenteil die Absicht, die abgegrasten Orte schleunigst wieder zu verlassen, drittens, weil sie die Voraussetzung der Einrichtung entsprechender Wohnungen nicht erfüllen. Man folgere daraus, daß sie die erforderliche »Wohnsitzbegründung« nicht vollzogen haben, resp. daß sie die Förmlichkeiten dabei nur zur Verdeckung ihres Wanderbetriebes erfüllten. Die Zugehörigkeit zum Wandergewerbe schließt dann aber das *Verbot, Versteigerungen abzuhalten*, in sich. ▫

▫ Leider konnte sich in der Praxis z. B. der Regierungs-

präsident von Schleswig-Holstein, obwohl bei ihm der Maler F. Korwan in Westerland, ein ehemaliger Schüler Brachts, und mehrere Handelskammern eifrig dahin wirkten, sich noch nicht davon überzeugen, daß die Voraussetzungen für eine gewerbliche Niederlassung, wenigstens in einem ihm vorgetragenen Fall, nach § 42 der Gewerbeordnung nicht gegeben seien. Da ferner die Versteigerungen durch die Händler selbst erfolgten, sei ein Einschreiten in der beantragten Richtung (des polizeilichen Verbots) nicht möglich . . (?) Im übrigen erhofft der Regierungspräsidiese Möglichkeit auf Grund des Gesetzes gegen den unlauteren Wettbewerb«. *Es kommt also künftig viel darauf an, die Regierung davon zu überzeugen, daß die fliegenden Kunsthändler zum Wandergewerbe gehören, was sie nach Ansicht bedeutender Juristen in der Tat tun.* Als Wandergewerbetreibenden könnte man ihnen das Versteigern sofort verbieten und sie durch die Ortspolizeibehörden bestrafen lassen; darauf hat auch eine Verfügung in den »Verwaltungsvorschriften« vom 13. März 1901 deutlich hingewiesen und die Ortspolizeibehörden zur strafferen Beobachtung der diesbezüglichen Vorschriften ermahnt.

Aber selbst wenn die Ansicht von der Zugehörigkeit der fliegenden Kunsthändler zum stehenden Gewerbebetrieb vorläufig noch herrschend bliebe, so wären doch schon in dem neuen »Gesetz gegen den unlauteren Wettbewerb« einige gute Handhaben gegen sie gegeben, z. B. in den §§ 7, 8, 9. Der *Regierungspräsident von Aurich* hat von ihnen auch bereits Gebrauch gemacht, indem er verfügte, daß bei allen Arten von Ausverkäufen — ausgenommen die Saison- und Inventurausverkäufe, die in der Ankündigung als solche bezeichnet werden und im ordentlichen Geschäftsverkehr üblich sind —, wenigstens zwei Wochen vor der Ankündigung bei der Ortsbehörde Anzeige über den Grund des Ausverkaufs und den Zeitpunkt seines Beginns zu erstatten, ferner, daß mindestens eine Woche vorher ein Verzeichnis der auszuverkaufenden Waren einzureichen sei. Der Ankündigung eines Ausverkaufs im bezeichneten Sinne solle jede Anzeige gleichstehen, die den Verkauf von Waren wegen »Beendigung des Geschäftsbetriebs, Aufgabe einzelner Warengattungen oder Räumung eines bestimmten Warenvorrats« betreffe oder den »*Verkauf im Wege der Auktion*« vorsehe.

So werden die fliegenden Kunsthändler wohl künftig in Verlegenheit kommen, wie sie ihre früher gewerbsmäßig betriebenen Auktionen und Ausverkäufe stichhaltig motivieren sollen! Ferner wird ihnen durch die frühzeitige Anzeige und durch die Verpflichtung zur Abgabe eines Verkaufsverzeichnisses, dessen Einsicht nach § 8 des erwähnten Gesetzes übrigens jedermann freisteht, das sogenannte Vor- und Nachschieben von Ware unmöglich gemacht. Um die fliegenden Kunsthändler mit ihren Auktionen und Ausverkäufen vollends zu isolieren, hat der Regierungspräsident von Aurich den Termin für die im »ordentlichen« Geschäftsverkehr üblichen Inventurausverkäufe auf die Zeit vom 1. Januar bis 15. Februar und vom 15. September bis 15. Oktober festgesetzt, also ganz aus der Badesaison gerückt, da diese Vorschriften *insbesonders für die Nordseeinseln* Geltung haben sollen. Man darf mit einiger Schadenfreude abwarten, wie die fliegenden Kunsthändler künftig unter so scharfen Griffen sich winden werden.

Alles aber wird vergebens sein, wenn das *Publikum* sich nicht mit den wirklichen Künstlern und anständigen Kunsthandlungen solidarisch erklärt und künftig die *Verkäufer notorischen Schundes* meidet. Erst mit der zunehmenden Selbsterziehung des Publikums zur künstlerischen Kultur werden die »fliegenden Kunsthändler« ganz von selbst und sachte von der Bildfläche verschwinden müssen!

FRITZ HELLWAG.

KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

NEUE BÜCHER

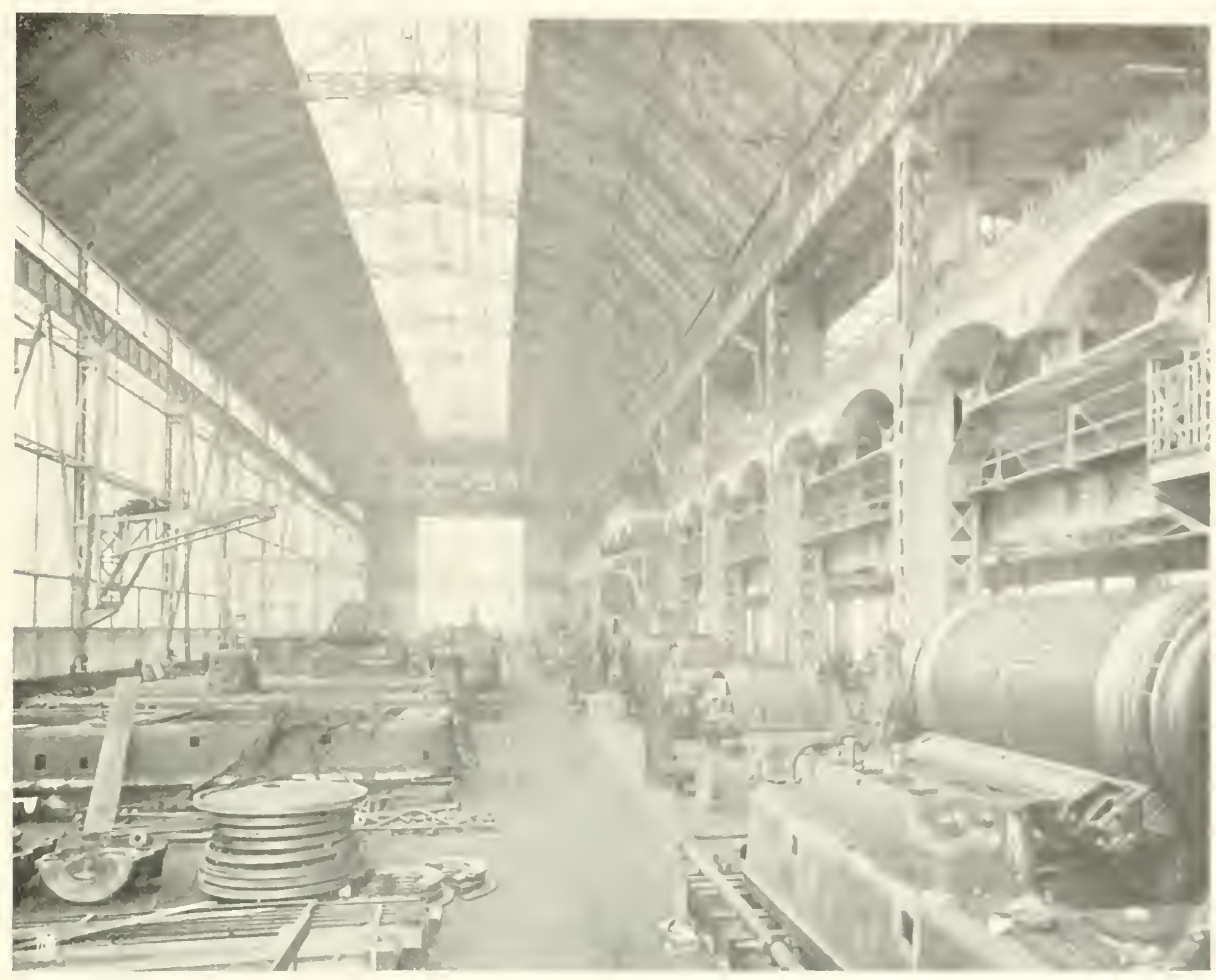
Friedrich Pollak, *Anton Dominik von Fernkorn.* Wien, Schworella & Heick, 1911.

Der große, aus Erfurt gebürtige, aber seit 1840 in Wien tätige Bildhauer und Erzgießer Fernkorn verdient gewiß eine eingehende Würdigung seiner Bedeutung und seiner Werke, die nun — teilweise im Anschluß an Leisching — zum erstenmal versucht wird. Schade, daß sich Friedrich Pollak, den wir bereits als den Verfasser eines Buches über Lorenzo Bernini kennen, die Arbeit doch ein wenig zu leicht gemacht hat. In vorwiegend feuilletonistischer Weise, ohne Belege, die bei einer solchen Darstellung um so notwendiger sind, als einzelne Jahreszahlen nicht feststehen, wird der Lebens- und Bildungsgang Fernkorns geschildert von den Einflüssen Thorwaldsens und Schwanthalers auf ihn bis dem Erbe, das er selbst seinen Wiener Schülern hinterließ, und eine große Liste seiner Werke beigebracht, von denen die wichtigsten auch in guten Abbildungen hinzugefügt werden. Verdienstlich ist besonders das Verzeichnis der Erzgüsse der von Fernkorn 1855 begründeten k. k. Kunsterzgießerei in Wien, die ja die wichtigsten Werke dieses Künstlers, in erster Reihe seine mit Recht berühmten, prächtigen Reiterstatuen des Erzherzogs Karl (1859) und des Prinzen Eugen (1865) ausführte, mit Ausnahme des in Zinkguß hergestellten St. Georg (1853). — Wenn wir auch dem Verfasser für seine, alles Wesentlichere berücksichtigenden Darstellungen dankbar sind, so können wir diese Arbeit nicht als eine abschließende ansehen. Manches hätte noch leicht hinzugefügt werden können, wie eine der Jugendarbeiten, die mit dem vom Kaiser von Österreich der Königin von England geschenkten gotisierenden Bibliothekschrank zusammenhängt; dieses, dem Verfasser unbekannt gebliebene Riesenmöbel ist in den Publikationen von der ersten Londoner Weltausstellung (1851) leicht zu finden und wurde sogar kürzlich nach diesem Holzschnitte von G. Lehnert in seiner Geschichte des Kunstgewerbes (II, S. 416) publiziert. — Pollak wird hoffentlich diesen dankbaren Stoff nicht fallen lassen, sondern uns noch ein zweites, ausführlicheres Werk darüber bescheren. Wir wollen annehmen, daß der Verleger eine ins Breite gehende Darstellung nicht gewünscht hatte und dadurch dem Verfasser die Hände gebunden waren; aber es gibt manche gelehrte Gesellschaften, die gerne bei buchhändlerischen Schwierigkeiten mit Subventionen helfend beispringen, und Fernkorn und sein Kreis ist es gewiß wert, in einem großen, gründlichen Werke behandelt zu werden.

Pazaurek.

Leo Balet, *Ludwigsburger Porzellan* (Figurenplastik). Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1911.

Mit der bedeutend steigenden Vorliebe für das alte Porzellan hält die Literatur gleichen Schritt, und bald werden wir eine ganze Bibliothek bedeutender Werke be-



Peter Behrens — Arbeitsraum in der Turbinenhalle der A. E. G.

sitzen, die alle einzelnen Manufakturen nach allen Richtungen behandeln. Das Ludwigsburger Porzellan ist namentlich seit der großen Stuttgarter Ausstellung des Jahres 1905 mit in die vorderste Reihe getreten, und wenn Leo Balet, derzeit Assistent am Landesgewerbemuseum, damals schon in Stuttgart gewesen wäre, hätten wir gewiß schon früher ein abschließendes Werk aus seiner Feder erhalten. Aber damals war noch kein Keramiker und wissenschaftlicher Kunstgewerbler in Stuttgart, und so begnügte man sich damit, die wichtigsten Stücke jener Ausstellung in einem »Album« trefflich abgebildet zu vereinigen, aber die wissenschaftliche Verarbeitung fiel aus, da Otto Wanner-Brandt eingestandenerweise nach dieser Seite keine Ambitionen entwickelte und Berthold Pfeiffer, der bisher das Ludwigsburger Monopol besaß, die Arbeit doch etwas zu leicht nahm, nur den Historiker und nicht den Kunsthistoriker herauskehrte und selbst auf rein geschichtlichem Gebiete den reichlich vorhandenen Quellen lange nicht alles Wissenswerte zu entlocken wußte, ja sich oft nicht einmal die Mühe gab, Widersprüche, die er heraufbeschwor, entsprechend zu motivieren. — Heutzutage aber gibt es kein Dilettieren mehr in der Geschichte des Kunstgewerbes. Man hat an trefflichen Publikationen über altes Porzellan, wie an den Büchern von E. Zimmermann, Folnesics und Braun, Chr. Scherer, Hoffmann, Graul und Kurzwelly und anderen so tüchtige Vorbilder, daß man sich mit einem Bilderbuch und mit einer Einleitung, die nichts Neues und nicht einmal einwandfreies Altes bietet, keineswegs zufriedenstellt. Da hat nun Leo Balet, der seine nicht ganz einjährige Tätigkeit an der Stuttgarter Altertümersammlung u. a. zu einer sehr guten neuen Aufstellung und Durcharbeitung der ungemein wertvollen Porzellanschätze benutzte, äußerst glücklich eingegriffen und uns einen mächtigen Band von rund 200 Seiten geschenkt, der die Ludwigsburger Porzellanplastik erschöpfend zur Darstellung bringt. Man muß geradezu staunen, daß ein Erstlingswerk eines jungen Museumsbeamten schon eine solche Gründlichkeit und Reife in der kritischen Beurteilung sehr subtiler Verhältnisse offenbart, wenn man auch mitunter mit der oder jener Zuteilung, wie mit der etwas breiten Gesamtanlage ebensowenig einverstanden sein mag, wie mit der Polemik gegen verdiente Fachgenossen, die oft nur deswegen festgenagelt werden, weil sie der einzigen, bisher vorhandenen Literatur, nämlich Pfeiffer, gefolgt sind. — Heutzutage begnügt man sich nicht mehr damit, eine Porzellanfigur in die oder jene Manufaktur zu verweisen und die ungefähre Periode anzugeben, sondern ist schon vielfach so weit fortgeschritten, den ganzen Figurenvorrat unter die urkundlich nachweisbaren Modelleure der betreffenden Fabrik aufzuteilen, was aber gerade in Ludwigsburg, wo die Signaturen viel seltener sind als anderwärts und urkundliche Hinweise fast ganz fehlen, große Schwierigkeiten bietet. Hier tritt nun — ähnlich wie in der klassischen Archäologie — die Sti-

kritische Analyse in den Vordergrund. Dazu genügt aber keine Handlangerarbeit, dazu gehört ein feines und sicheres Erfassen all der zahlreichen, oft unwesentlich erscheinenden Merkmale, ein zartes Abwägen der verschiedensten Verhältnisse, kurz eine Reife des ästhetischen Urteils, die sonst nur in jahrelanger, ununterbrochener Beschäftigung mit diesen Dingen erworben wird. Um so mehr Anerkennung verdient die Arbeit Balets, der von sicheren Prämissen ausgehend, eine Fülle der feinsten Beobachtungen erkennen läßt und sich nur selten in gewagte Hypothesen verliert, denen man nicht beipflichten könnte. Namentlich die Kapitel über Pustelli (1760—62), Ferretti (1762—67), J. C. W. Beyer (1762—67), Lejeune (1768—78) und Dannecker (1790—95) bringen zahlreiche Überraschungen, die sich sicherlich in der Literatur erfolgreich behaupten werden. Die Behandlung der Markenfrage, nämlich die Deutung der Krone als Qualitätsausdruck, will mir noch nicht ganz einleuchten. Ein weiteres Material wird auch diese Frage gewiß bald klären. Balet, dem ja die Stuttgarter Altertümersammlung leider keine großen Reisen ermöglichte, hat sich ja absichtlich nur auf die Schätze dieses Museums, das mit diesem Prachtwerke die Reihe ihrer wissenschaftlichen Kataloge eröffnet, beschränkt und wird ja sicherlich noch Gelegenheit haben, dieses Gebiet weiter zu verfolgen und auch die Geschirre von Ludwigsburg wissenschaftlich zu behandeln. Hoffentlich wird noch einmal ein glücklicher Archivfund urkundliche Handhaben für die Meisterbestimmung beibringen, und der größte Erfolg wäre es dann, wenn die beglaubigte Zuteilung — wie zu hoffen ist — mit den Untersuchungen Balets in allen wesentlichen Punkten übereinstimmt. — Die Ausstattung des Werkes ist vornehm und gediegen; namentlich die Lichtdrucktafeln sind über jedes Lob erhaben.

Pazaurek.

PREISAUSSCHREIBEN

▫ **Frankfurt a. M.** *Ein Eigenheim-Wettbewerb.* Wenn eine Baugesellschaft, die nur eine rein kaufmännisch geleitete Erwerbs-Vereinigung darstellt, zum Zwecke künstlerischen Bauens einen Wettbewerb mit guten Preissummen ausschreibt, so ist das ein gutes Zeichen für unsere emporstrebende Baukultur. Einen solchen erließ vor einiger Zeit die Frankfurter »Eigenheim - Baugesellschaft« zum Zwecke der Bebauung des alten schönen Holzhausenparkes, nachdem Professor Pützer-Darmstadt für das ganze Gelände einen neuen, den modernen, städtebaulichen Anforderungen genügenden Aufteilungsplan entworfen hatte. Es gingen 237 Arbeiten aus ganz Deutschland ein. Das Preisgericht, in welchem u. a. auch Prof. Pützer-Darmstadt, Geh. Regierungsrat Architekt Dr. Ing. Muthesius-Nicolasee bei Berlin und Baurat Grässel-München saßen, sprachen den ersten Preis (2500 M.) dem Frankfurter Architekten Herm. Senf B. D. A. (Mitarbeiter Wilh. Haller), den zweiten Preis (1500 M.) dem Bremer Architekten Stoffregen B. D. A. und den dritten Preis (1000 M.) dem Dipl. Ingeneur und Architekten Paul Schmitthenner-Pasing-München zu. — Das eingegangene, jetzt öffentlich ausgestellte Material stellt in quantitativer Beziehung eine kolossale Arbeitsleistung dar und, daß dabei die Qualität nicht immer die beste war, läßt sich wohl denken. Es ist eben nicht so leicht, ein Bauwerk, und wenn es auch nur ein einfaches Eigenheim ist, praktisch und ästhetisch so zu lösen, daß es in dieser Hinsicht unsere heutigen, geklärten Anforderungen ganz befriedigt. — Der erste Preis, die Senf-Hallersche Arbeit zeigt ein Projekt, welches uns auf den ersten Blick in seinen Bann zieht auf Grund seiner vornehmen, klassischen, anheimelnden Ruhe, die in seinen äußeren Formen liegt. Diese beiden gleichen Eckhäuser mit ausgebautem zweiten Obergeschoß (infolge ihrer beherrschenden Lage an der schönen, alten Kastanienallee) zeigen an ihren Fassaden durch Säulen und Festons klassizistische Motive und passen sich dadurch reizend an die älteren Häuser des betreffenden Viertels an, ebenso an den alten Park und Allee, aber vor allem an die Zeit, in welcher das im Park liegende Stammschlößchen der Herren von Holzhausen eine Rolle spielte. Für die Architekten war das ein gewisses Risiko, wo heute fast ein jeder aufs Historische schimpft. — Die zweite Preisarbeit ist seinen äußeren Formen nach das gerade Gegenteil, hier ist jede Linie und Fläche äußerst modern gegeben und alles dient nur dem Selbstzweck. Alle Teilungen, Fenster, Eingänge und Erker zeigen entzückende, zeichnerische Einfachheit. Die Durcharbeitung der Grundrisse der ganzen Häusergruppe ist glänzend. Das letztere kann man auch von der dritten Arbeit sagen, mit welcher uns der Verfasser einen malerisch vortrefflichen Entwurf eines Eigenheimes in altverträumtem Landhauscharakter zeigt. Das Preisgericht empfahl noch den Ankauf von vier Entwürfen zu je 500 M. und von acht Entwürfen zu je 150 M. ▫

H. Kr.

AUSSTELLUNGEN

▫ **Frankfurt a. M.** *Ausstellung der Schülerarbeiten der Kunstgewerbeschule.* Sie findet im schönen, neuen Hörsaal der Polytechnischen Gesellschaft statt und vermittelt einen guten Eindruck über das Gesamtschaffen innerhalb dieses Institutes. Wenn man aber nach den Namen der einzelnen Schüler sieht, findet man, daß fast in allen Sparten — abgesehen von den Vorklassen — immer wieder dieselben wenigen Namen einzelner, tüchtiger Lernender wiederkehren. — Die Arbeiten in der Fachklasse für Maler (Lehrer Heinz Wetzel) überraschen wieder, wie immer, durch ihre aparten, feinfühligen, hellmodernen Farbenzusammenstellungen und ihre ornamentale Behandlung. Gut vertreten ist auch die Klasse für Aktzeichnen (Lehrer Emil Hub) und die für Architektur und Perspektive (Lehrer C. Lennartz). In der Abteilung für Modellieren (Lehrer Professor Hausmann) stellt Bruno Schäfer-Rom, ein ehemaliger Schüler, einen ornamental reizenden kleinen Brunnen in Marmor aus. Hier zeichnen sich die Schüler Albert Kramer (männlicher Akt in natürlicher Größe), Rudolf Schäfer, Otto Weißmüller (Tiere) und Edmund Feist mit einem recht guten Wandbrunnen aus. Die Klasse für Möbel und Gerät (Lehrer Professor Luthmer) zeigt gute, nach bestimmten Angaben gefertigte, modern aufgefaßte Entwürfe. Die Klasse für Aquarellmalen (Lehrer Professor C. Nebel) spielt an einer Kunstgewerbeschule eine untergeordnete Rolle. Auch von der Holzbildhauerabteilung (Lehrer Carl Mohr) ist wenig zu sagen. Die Vorschule für Modellieren (Lehrer C. Wetzel) kann sich dagegen mit einigen recht forschen Arbeiten in Natur wie Ornament sehen lassen. Am geringsten ist das Material im Ziselieren (Lehrer Ed. Staniek). Hier beherrscht neben Ferd. Kertz der sehr tüchtige Ludwig Mergehen mit einigen Tieren und einem prachtvollen silbernen Schirmgriff die ganze kleine Situation, — tüchtige weitere Schüler sind z. B. noch J Röhmig, Heinr. Müller, Haag, Eugen Eisele, W. Sonntag, Kling, Eugen Müller, Rosenbauer, Hans Reh und Kurt Weidmüller.

H. Kr.

Für die Redaktion des Kunstgewerbeblattes verantwortlich: Fritz Hellwag, Berlin-Zehlendorf
Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. — Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H. in Leipzig

Redaktion: FRITZ HELLWAG, Berlin-Zehlendorf-Wannseebahn
Verlag: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13

KUNSTGEWERBEBLATT
NEUE FOLGE ··· XXII. JAHRGANG
Heft 9 Juni [illegible]

Vereinsorgan der [illegible]



Richard Kuöhl-Berlin, Entwurf und Modell eines [illegible]

RICHARD KUÖHL

[illegible]

DIE [illegible] gehören muß, führte lange Zeit [illegible] weder lässiges oder despotisches [illegible] zum Schaden und nicht zum Nutzen aller Beteiligten, auch der Architekten selbst. Am schlimmsten kam der Bildhauer dabei weg, der buchstäblich in irgend einem möglichst unpassenden Winkel an die Wand gequetscht wurde. Wenn die Fassade längst entworfen, ja wenn sie bereits beinahe fertig war, wurde dem Bildhauer »sein Stein« angewiesen, mit dem er sich nun abzufinden hatte, so gut er konnte. Der allgewaltige Architekt schickte ihm eine Zeichnung ins Haus, auf der im Maßstab von 1 : 100 das Fleckchen für »bildhauerische Arbeiten« bezeichnet war, und forderte ihn zur Abgabe von Kalkulation und Skizzen auf. Der Raum und die kleine für seine Bearbeitung ausgeworfene Summe durften nicht überschritten werden, und der Zuschlag wurde dem Mindestfordernden, selten auch dem Besten, erteilt. An diesem schulmeisterlichen Verhältnis des Architekten zum Bildhauer hat sich bis in unsere Tage wenig geändert. So lange die Stilfassaden noch beliebt waren, hatte der Bildhauer es relativ noch besser als wie jetzt, denn er konnte seinen Entwurf nach dem Stilschema, das auch ihm so geläufig geworden war, wie das ABC, in die Maskerade der Fassade einfügen. Seitdem aber die neue Bewegung alle gedankenlose Dekoration beseitigt hat und dem Ornament mit kritischer Strenge entgegengetreten ist, leiden die Bildhauer an dem geschilderten Verhältnis zum Architekten mehr denn je. Wohl sind die Architekten sorgfältiger als früher bestrebt, Baukünstler zu sein, das heißt ihren Bau als organische Gesamtschöpfung zu behandeln, aber es blieb bei dem alten System, daß auch im baukünstlerischen Entwurf die Stelle nur flüchtig angedeutet und zunächst unbehandelt gelassen wurde, an die schandenhalber irgend was Plastisches kommen sollte, erst ganz zuletzt durfte sich der Bildhauer durchs Baugerüst hindurch »seinen Stein« anschauen und sich zu Hause in einem Gipsmodell von entsprechender [illegible] Das war und ist natürlich ein absolut unkünstlerisches Verfahren und es hat schwere [illegible] Schwäche der Bildhauer zur Folge

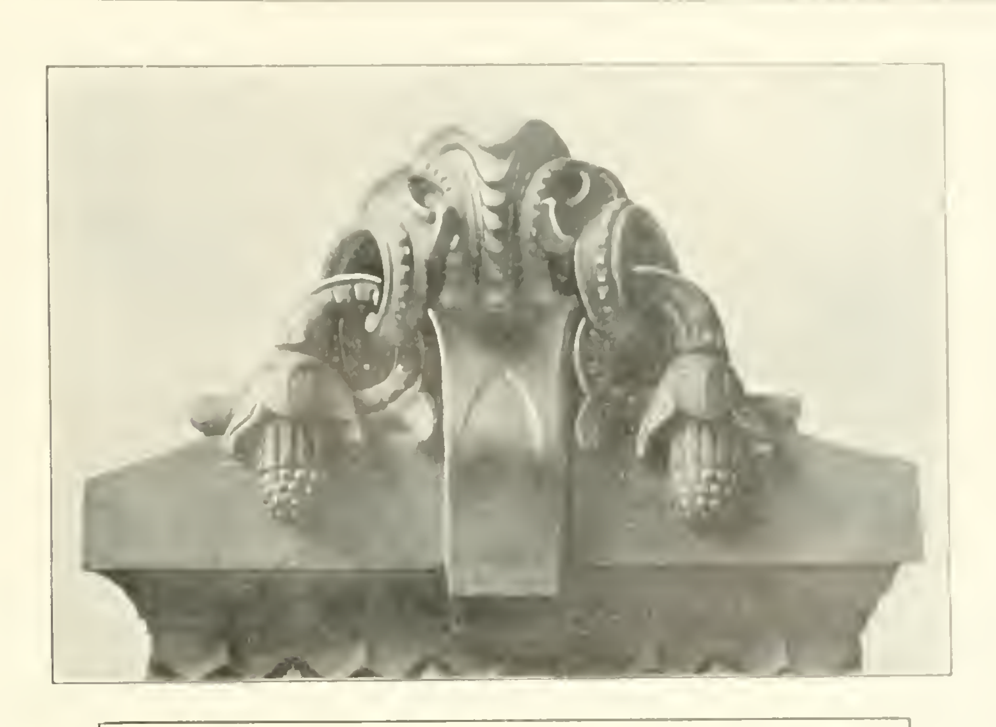



Richard Kuöhl-Berlin, Entwurf und Ausführung eines Grabsteines und einer Betonbank mit Intarsien

gehabt. Entweder bestimmte der Architekt den plastischen Entwurf und dann gabs nur gemeißelte Kartuschen, Fratzen oder Blumengehänge, denn darin erschöpft sich der bildhauerische Gedankenschatz der meisten Architekten. Oder es wurde mit herablassender Gebärde der »Architektenfaust« dem Bildhauer anheim gegeben, was er mit seinem Stein beginnen wolle. Dann ging der Bildhauer, nachdem er das Maß genommen hatte, nach Hause und schuf traumverloren irgend ein Ding zwischen Rundplastik und Porträtplakette. Das Ding wurde an der Fassade wiederholt und nach Abnahme der Gerüste sah man die Bescherung: an einem Landhause wälzten sich Tritonen in dreifacher Überbietung von Michelangelos Figuren des Medicigrabes; oder an einer Monumentalfassade klebten ein Paar winzige Traubengehänge, an denen Unschuldstauben pickten; oder an der ersten Etage standen dräuend Kinderputten in doppelter Mannesgröße, während Keulenriesen an der dritten Etage ihre mißratene Zwergengestalt schamhaft zu verstecken suchten. Der Rest war eine allgemeine Verärgerung und eine dauerde Brüskierung des Beschauers. Aus des Architekten Faust aber traf ein Bannstrahl den armen Bildhauer, dem selbst diese, ach so schlecht bezahlte, freudlose Arbeit künftig entzogen wurde. ▫

▫ Das ist kein Zustand, wenigstens kein künstlerischer! Der Bildhauer darf kein Diener, kein unbefragter Handlanger mehr sein. Des Architekten Faust muß sich öffnen und dem *Mitarbeiter* als Freundeshand geboten werden. Architekten und Bildhauer müssen sich schon bei der Gesamtkonzeption des Baues über den künftigen plastischen Schmuck beraten, und ihre Übereinstimmung im innerlichen Erfassen der künstlerischen Idee muß sich beim fortschreitenden Werden des Werkes immer mehr festigen, bis der Bildhauer vollenden darf, was vom ersten Tage, vom gemeinsam gepflanzten Keime an in seiner künstlerischen Gedankenwelt gewachsen ist. ▫

▫ Man wende nicht ein, daß es solche Mitarbeiter für Architekten nicht, oder noch nicht gäbe. Diese Behauptung wäre falsch und eine Ausrede der Bequemlichkeit. Allerdings sind's noch nicht viele und diese wenigen blühen im Verborgenen und leiden unter dem System der Arbeitsvergebung. Manche von ihnen sind schon durch jenes System an sich selbst irre geworden. Denn die künstlerischen Aufträge sind rar und werden miserabel bezahlt, und wenn nun endlich mal an einen nach Erfolgen schmachtenden Bildhauer der als Vertreter des Architekten figurierende Unternehmer (vulgo: Preis- und Niveaudrücker) mit einem Auftrag herantritt, das heißt, ihm seinen Stein anweist, dann nützt jener eben den Raum und die Möglichkeit, sich überhaupt einmal künstlerisch aussprechen zu dürfen, so egoistisch wie möglich aus, ohne viel Rücksichtnahme auf die räumlichen und sonstigen Verhältnisse des Baues. So wird nur der Zufall es fügen, daß etwas *Einheitliches* herauskommt; meist aber bleiben alle Teile unbefriedigt und tragen eine Katerstimmung davon. Der Architekt sieht durch das Zuviel oder Zuwenig den Rhythmus seiner Fassade zerstört (woran er natürlich selbst die Hauptschuld trägt), und beschließt, künftig noch weniger Geld für plastische Arbeiten auszuwerfen; der Unternehmer vergrößert noch auf eigene Rechnung dieses pekuniäre Minus und der arme Bildhauer hat wohl mal einen lang ersehnten festen Auftrag materiell und ideell so sehr wie möglich für sich ausgebeutet, sieht sich aber in seiner Hoffnung auf eine Wiederholung solcher Aufträge getäuscht und beschränkt und durch den künftig noch mehr mangelnden geistigen Kontakt mit dem Architekten in einen Abstraktizismus gedrängt, der ihm und seiner Bestimmung zum Bauplastiker verderblich werden muß. So würgen sich manche, ursprünglich zur Lösung architekturbildhauerischer Aufgaben befähigt gewesene Künstler in überschäumendem Wahn oder in Ängstlichkeit zwischen schrankenloßer Rundplastik und dünner, nur im Maßstab vergrößerter Plakettenkunst herum. Die Architekten auf die Anklagebank! ▫



RICHARD KUÖHL-BERLIN, ENTWURF UND AUSFÜHRUNG IN STEIN UND MUTZKERAMIK















RICHARD KUÖHL-BERLIN,
ENTWÜRFE UND MODELLE AUSGEFÜHRTER ARBEITEN IN STEIN









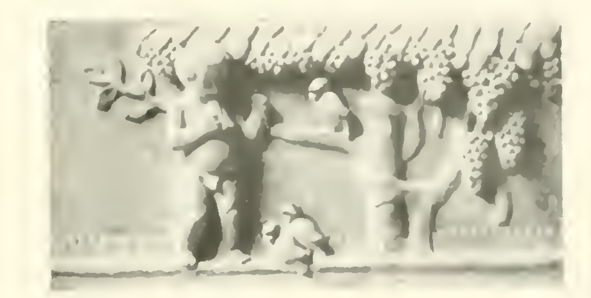




RICHARD KUÖHL-BERLIN,
ENTWÜRFE UND MODELLE AUSGEFÜHRTER
ARBEITEN IN STEIN UND HOLZ









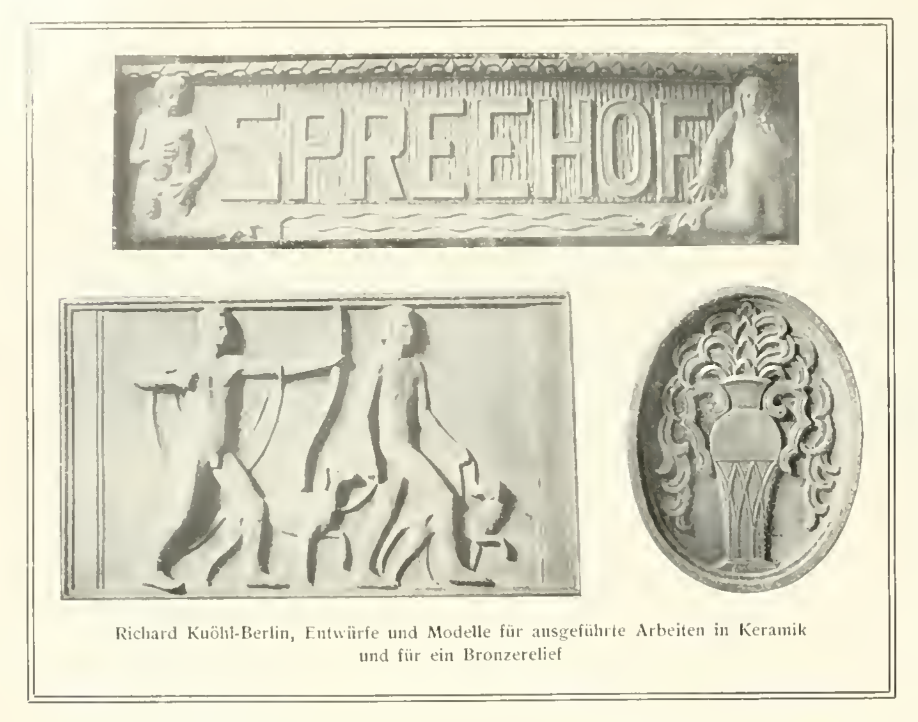












Richard Kuöhl-Berlin, Entwürfe und Modelle für ausgeführte Arbeiten in Keramik und für ein Bronzerelief

▫ Nur ein eigenwilliger Querkopf kann sich da behaupten. Den Typ eines solchen haben wir in *Richard Kuöhl,* dessen Arbeiten wir heute im Bilde vorführen, gefunden. Er ist zähe und hat sich mit zusammengebissenen Zähnen aus den Fangarmen industrieller Lohnarbeit bis hierher emporgearbeitet und sollte davor bewahrt werden, daß seine vielseitige und doch gut gezügelte Begabung dem zwecklosen Gelegenheitsarbeiten oder dem Konzessionsschulzentum anheim fiele. ▫

▫ *Richard Kuöhl* stammt aus Meißen und steht jetzt im dreißigsten Lebensjahre. Schon als Knabe zwangen ihn materielle Umstände, in der Meißener Ofenindustrie Unterkunft und Broderwerb zu suchen. Er trat als Lehrling in eine Modellfabrik ein und lernte das Handwerkliche von Grund auf. Die damals noch in Meißen blühende (aber wohl, wie wir aus wirtschaftlichen Gründen hoffen, jetzt mehr beschränkte) Lehrlingszüchterei zwang den Einzelnen, sich neben der ausbeuterischen Handlangerei nach lehrreicher und fördernder Arbeit zu drängen. Wer sich nach sonst üblicher Lehrlingsart vom Meister zur Arbeit erst zwingen lassen wollte, der blieb bald zurück und wurde fürs ganze Leben der Handlangerei überliefert. Es gelang Kuöhl, aus dieser strammen Zucht als tüchtiger Modelleur hervorzutreten und nach Ablauf der langen Lehrzeit eine der spärlichen Anstellungen als Gehilfe mit dem märchenhaften Wochenlohn von 12 Mark zu ergattern, verlacht und verspottet von den viel besser bezahlten Gießern, zu deren Beschäftigung aus materiellen Gründen mancher seiner ehemaligen Kollegen übertrat. Nach einigen entbehrungsreichen Jahren hatte sich Kuöhl von seinem kargen Wochenlohn dennoch so viel erübrigt, daß er die Kunstgewerbeschule in Dresden beziehen konnte, wo er in der Klasse von Professor *Karl Groß* eine gute spezielle und allgemeine Ausbildung erhielt und sich die Augen für die so vielseitigen Möglichkeiten kunstgewerblicher Betätigung öffnen ließ. Leider waren die geringen pekuniären Mittel bald zu Ende und der angehende Künstler mußte zur Lohnarbeit nach Meißen zurückkehren, zu allem noch beladen mit der drückenden Verpflichtung, für Familienangehörige zu sorgen. Er mußte froh sein, bei seinem früheren Lehrmeister eine karg bezahlte Arbeit zu finden. Aber den Mut verlor er trotzdem nicht, hielt die Ohren steif und stemmte sich gegen das unfreundliche Schicksal. Seine Phantasie war im Atelier seines verehrten Dresdener Lehrers geweckt worden und blieb rege. Aber wo und wie sich unter diesen ungünstigen Verhältnissen betätigen? Da ging durch Deutschland jene seltsame und für unsere gründige Zeit so charakteristische Bewegung, die sich die Devise: »Die Kunst im Leben des Kindes« aufs Panier geschrieben hatte. In Dresden, also in nächster Nähe des wieder ins Meißener Asyl verbannten jungen Kunstsehnsüchtigen, tagte der erste denkwürdige Kunsterziehungstag, der nach deutscher Art das Ding so abstrakt wie möglich betastete. Kuöhl empfand sehr richtig, daß hier mit grauer Theorie nichts getan, sondern daß jetzt die Zeit für Phantasie und Hand gekommen sei. Er wollte ein Spielzeug schaffen, das dem kindlichen Empfinden entspräche und trotzdem den künstlerischen Wesenskern des Gegenstandes spielend klarlegte. Nach langem Basteln und Kneten gelang es ihm, die Modelle für einige mustergültige Spielzeugtypen zu schaffen, von denen wir auf S. 169 einige abbilden. Es fand sich (in Meißen!) ein kleiner Tischler, der sich bereit erklärte, die Fabrikation dieses Spielzeugs geschäftlich zu organisieren. Der Gedanke schlug ein. (Seither ist dies Spielzeug in den Verlag der »Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst in Dresden-Hellerau« übergegangen, hat alle Nachahmungen überlebt und findet noch jetzt sehr gute Verbreitung.) Kuöhl erhielt inzwischen in der bauchemischen Versuchsanstalt von Dr. Julius Bidtel in Meißen eine Anstellung als leitender Modelleur. In dieser Anstalt werden alle neuen Materialien erprobt, derart, daß künstlerische Modelle, in allen geeigneten Materialien ausgeführt, als Beweise für technische Möglichkeiten den Interessenten dargestellt werden. In dieser Anstalt machten viele erste Künstler Deutschlands, wie z. B. Schmuz-Baudiß, Karl Groß, Wilhelm Kreis und viele andere ihre technischen Studien. Selbstverständlich hat dieser geistige Austausch künstlerisch sehr anregend auf Kuöhl gewirkt, vor allem aber lernte er alle Materalien von Grund auf kennen und mit



RICHARD KUOHL, BERLIN
NATURSTUDIEN

sicherem Instinkt zu beurteilen, welche Form und technische Behandlung ihnen angemessen ist. Neben dieser gründlichen handwerklichen Schulung entwarf der Künstler zahlreiche Modelle aller Art, besonders für Keramik und Bronze. Letztere wurden von der Firma Otto Schulz in Berlin zur Ausführung erworben und bald siedelte Kuöhl nach Berlin über, um sich ganz dieser Firma zu widmen. Nun stellte auch der äußerliche Erfolg sich ein: Kuöhl erhielt für das Dresdener Spielzeug und für seine Berliner Bronzearbeiten auf der »Dresdener Kunstgewerbeausstellung 1906« die große silberne Staatsmedaille. ▫

▫ Aber seine wirkliche Bestimmung fand *Richard Kuöhl* erst, als er begann, in Stein zu arbeiten. Anfänglich haftete seiner Konzeption für dieses Material noch etwas keramisch Gedachtes an, aber bald fand er sich zurecht und sein in langer Übung geschärfter Instinkt für die Erfordernisse jeder Materialart kam auch hier zum Durchbruch. Jede Steinart verlangt schon von dem Entwurf ein besonderes Empfinden in bezug auf die Form der Behandlung. Um ein grobes Beispiel zu sagen: eine detaillierte Durcharbeitung, wie sie bei dem Marmor möglich ist, verbietet sich bei dem Muschelkalk, der eine großzügige Konzeption erfordert, ganz von selbst. Dazwischen liegen aber ungezählte Nuancen. Mit dem gefühlsmäßigen Eingehen auf die Bedingungen des Materials erschöpft sich natürlich die Fähigkeit eines tüchtigen Plastikers und insbesondere eines Architektur-Plastikers keineswegs. Er hat den *Rhythmus* der Architektur, der Bauschöpfung (sofern eine solche vorhanden ist!), mit seinem ganzen Wesen zu erfassen und festzuhalten; ihm hat sich seine Mitarbeit, die ja *jenen Rhythmus ornamental ausklingen lassen* soll, unbedingt ein- und unterzuordnen. Ein anderes Moment, das der Bildhauer wohl zu beachten hat und nur allzu oft unberücksichtigt läßt, ist der Grad der Körperhaftigkeit seiner Plastik. Außer der Stärke der übrigen Bauglieder ist hier die Richtung und Intensität des Lichtauffalles maßgebend usw. ▫

▫ Alle diese Dinge sind eine besondere Stärke Kuöhls, die der Leser an der Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit der hier abgebildeten Proben ausgeführter Arbeiten selbst nachprüfen mag. Kuöhls Erfahrung und praktische Übung auch in allen anderen plastischen Arbeiten des Hauses, in Beleuchtungskörpern, Öfen, Decken usw. lassen ihn, sehr zum Vorteil der Einheitlichkeit der Bauschöpfung, zum »universalplastischen« Mitarbeiter des Architekten berufen erscheinen. ▫

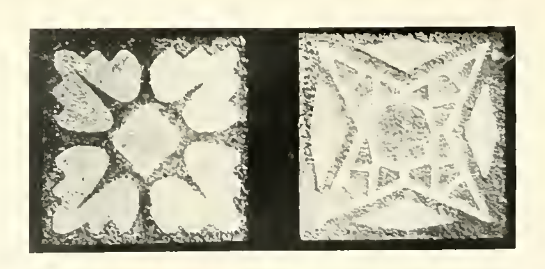
▫ Vielleicht gibt sich auch einmal die Gelegenheit, Richard Kuöhl mit einem *Lehramt* zu betrauen — jüngst stand er schon für die Besetzung eines Bildhauer-Lehrpostens in der Charlottenburger Kunstgewerbeschule in allerengster Wahl. ▫

SPRECHSAAL FÜR DIE LESER

▫ **»Gezeichnet oder genehmigt!?«** Es ist verdienstlich, diese wichtige Frage auch mal im »Kunstgewerbeblatt« aufgeworfen zu haben; daß sie durch das Kunstschutz-Gesetz noch mehr in das Geschehen von Amts wegen hineingeschoben wird, sollte allen Herrschenden und Dienenden zum Bewußtsein kommen. Der Urheber« sollte selbstverständlich überall da genannt werden, wo er auch in einem dienstlichen Verhältnis geistige oder künstlerische Arbeit leistet, sei das im Hoch- oder Tiefbau, im Straßen- oder Wasserbau, im Maschinen- oder Schiffsbau, in der Ingenierkunst oder sonst wo! Das »Genehmigt« drückt nur ein Einverständnis, eine Gutheißung, natürlich auch die Übernahme einer gewissen Verantwortlichkeit aus. Es kommt ja heute schon des öfteren vor, daß man daneben auch das »Gezeichnet von X Y Z besonders vermerkt findet. Ich würde noch weitergehen und die Vermerke für alle Behörden pp. ob Staat, Kommune oder Privatunternehmen, verbindlich machen, und dafür etwa folgende Staffelung vorschlagen: Nach Ideenskizzen gezeichnet, bearbeitet oder entworfen von . . . .; technische Bearbeitung, Grundrisse, Schnitte, Konstruktionen pp. von . . . .; künstlerische Gestaltung von . . . .; entworfen und gezeichnet von . . . .; oder entworfen von . . . .; gezeichnet von . . . . Es gibt also viele Möglichkeiten, Mitarbeit und Urheberschaft durch solche oder doch ähnliche Testate zur Beachtung und Anerkennung zu verhelfen. Sehr häufig ernten Dank und Anerkennung nur die Herren Vorgesetzten, während Fehlschläge, Geschmacklosigkeiten, Konstruktionsfehler auf die anfänglich nicht genannten Mitarbeiter und Untergebenen nicht selten abgewälzt werden. Berufsfreudigkeit wird dadurch natürlich nicht gefördert. ▫

Karl Heinrich Otto.



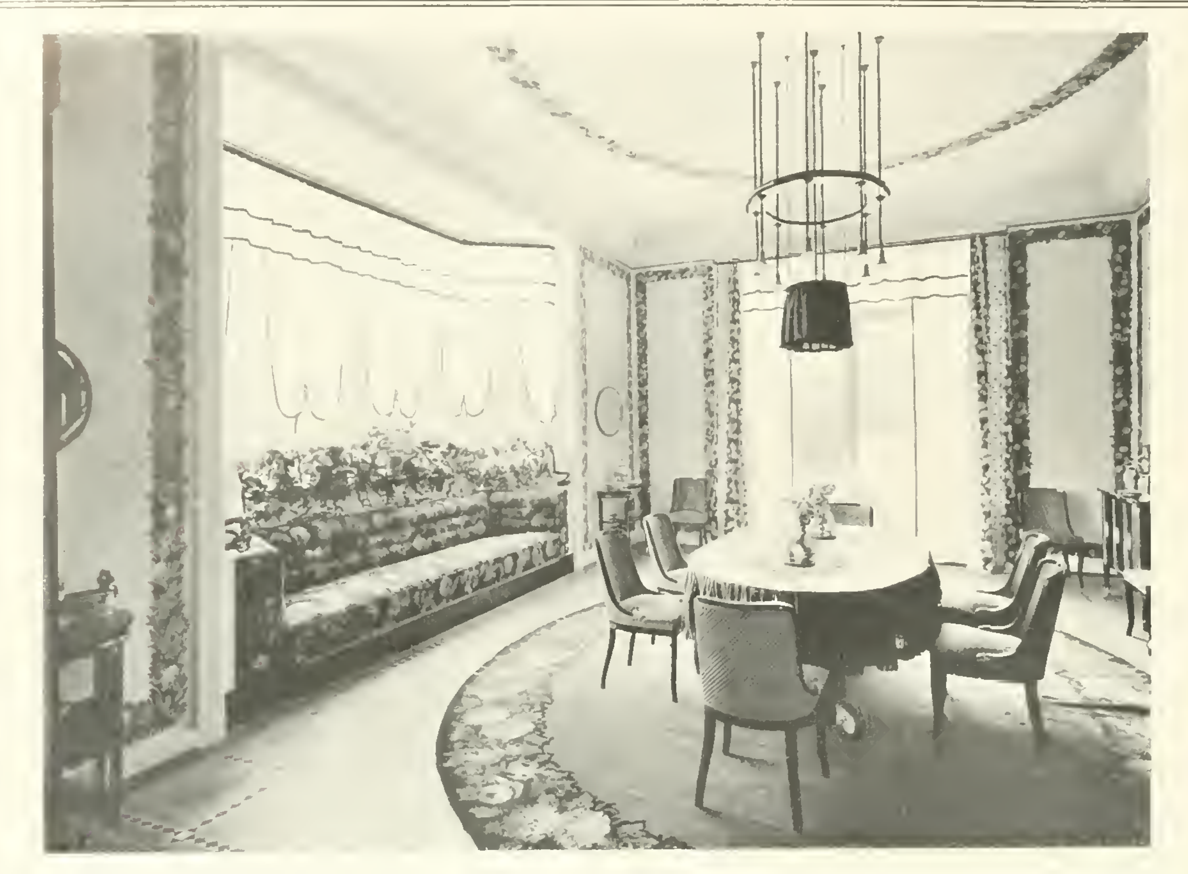


Richard Kuöhl-Berlin, Entwurf und Ausführung einer angetragenen Deckenrosette und farbiger Betonintarsien



RICHARD KUOHL-BERLIN

ENTWÜRFE FÜR KINDERSPIELZEUG, AUSGEFÜHRT DURCH DIE DEUTSCHEN WERKSTÄTTEN F. HANDWERKSKUNST IN DRESDEN, UND ZU BRONZEGEGENSTÄNDEN, AUSGEFÜHRT DURCH OTTO SCHULZ, BERLIN



Aus der Ausstellung bemalter Wohnräume, Hamburg. Eßzimmer eines Sommerhauses. Malerei: Otto Schmarje, Ausstattung: L. Piglhein

DIE AUSSTELLUNG BEMALTER WOHNRÄUME UND DIE »TAPETENAUSSTELLUNG« IN HAMBURG

Von Hugo Hillig

Zu den Gewerben, die durch die moderne Stilentwicklung vom Schauplatz der kunstgewerblichen Produktion nahezu verdrängt wurden, gehört auch das Malergewerbe. Es ist sehr interessant, den Ursachen dieser Erscheinung nachzuspüren; man findet dann, daß das Argument, der Geschmack habe sich gewendet, durchaus nicht hinreicht, um eine befriedigende Erklärung zu finden. Wenn es nur eine Geschmacksänderung gewesen wäre, die das Malergewerbe auf die Seite gedrückt hätte, so wäre das nicht mehr gewesen, als es zur Disposition zu stellen, denn die leichte Ware der Geschmacksimponderabilien kann ja von jedem Hauche des Zufalls wieder an den alten Ort geweht werden. Siehe die Mode! ▫

▫ Die Mode wurzelt vielleicht trotz ihrer anscheinenden Willkür und Planlosigkeit in allgemeinen Zuständen, auch in ihren Einzelheiten, und nur die Beziehungen zwischen diesen Einzelheiten und den Modeerscheinungen sind zu undeutlich, zu verworren, von zu vielen fremden Spuren durchkreuzt, als daß wir sie in allen Fällen aufdecken könnten. Hier aber beim Malergewerbe und seiner Krise der letzten Jahre, — die in seiner Geschichte nicht die erste ist — sind diese Beziehungen grobdrähtig genug, um sie deutlich erkennen zu können. Weil das vor allen Dingen notwendig ist für die rechte Beurteilung einer Ausstellung bemalter Wohnräume und auch für eine Tapetenausstellung, so möge voraufgeschickt werden, wie es so kommen konnte.

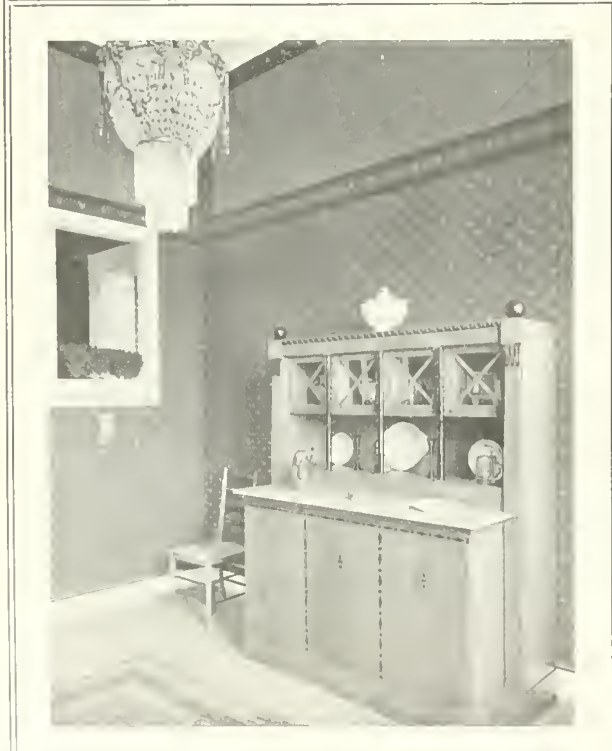
▫ Der Luxus unserer Zeit ist ein ganz anderer als der Luxus der Gründerperiode. Die Gründerperiode, die mit schnell in ein armes Land gekommenen reichen Mitteln recht Vieles aus dem Boden stampfen wollte, begnügte sich mit luxuriöser Oberfläche. Die Fassade, das Vestibül, dann das Treppenhaus, in der Wohnung der Salon und was sonst noch ein mehr oder wenig fremden Augen offen stand, das zeigte Pracht im Sinne einer künstlerisch ganz unklaren Zeit. Damit hängt es auch zusammen, daß an dieser Pracht wenig echt und wesensgerecht war. Man konnte gotische Holzdecken ja schließlich auch aus Gips machen und Rokokoornamente nach Belieben aus Papierstuck anheften, man konnte die Ledertapete aus Papier herstellen und die Föhrenholztüren brauchten durchaus nicht aus Eichenholz zu sein, die Wand aus Mörtel und nicht aus Marmor, die Säulen nicht massiv, die Kapitelle nicht voll, sondern hohl, nicht aus Bronze oder Stein zu sein, um so auszusehen. Man hatte sich ein Universal-Imitationsgewerbe herangezogen, das alle diese leicht zugänglichen Baumaterialien auf billige Weise »veredeln«



AUS DER AUSSTELLUNG BEMALTER WOHNRÄUME, HAMBURG · FRÜHSTÜCKZIMMER
MALEREI UND LACKIERUNG DER WANDTAFELUNG: C. AUG. MEYER, AUSSTATTUNG: F. W. KRAUSE

konnte. Und das war das Malergewerbe. Diese Gründerzeit hat das Malergewerbe, wie es in unserem Bewußtsein lebt, gemodelt und hat es damit in Mißkredit gebracht für eine spätere kunstgewerbliche Zeit. Zugleich aber hatte die Großstadtentwicklung der Gründerperiode das Malergewerbe zahlenmäßig anschwellen lassen, so daß ein Rückschlag wirtschaftlich tiefer einschneiden mußte, als wenn er nur ein schwach vertretenes Gewerbe betroffen hätte. Man denke an die Xylographen, ihre Ausschaltung greift wohl in einzelne Menschenleben schmerzlich ein, wenn aber ein Beruf von über 200 000 erwerbstätigen Angehörigen eine solche Ausschaltung erfährt, so bedeutet das fast eine gewerbliche Katastrophe, die auch andere Berufe in Mitleidenschaft zieht. ▫

▫ Aus diesem Turm der Bedrängnis suchen nun die Maler herauszukommen; sie suchen sich einen Platz zu erobern neben den anderen kunstgewerblichen Branchen, die die Stilbewegung auf die Höhe geführt hat. Freilich ist das nicht widerstandslos durchzuführen. Wie der Luxus unserer Zeit ein anderer geworden ist, so ruht er auch auf der Anwendung anderer Techniken und vor allem anderer Materialien. Die Verwendung von Marmor und gediegenem Metall, von echtem fremden Holz, von guten reellen Stoffen, von Keramik, Mosaik, wirklicher statt imitierter Glasmalerei ist zum Gebrauch geworden, nicht nur in eigentlichen Luxusbauten, sondern auch in Zweckbauten nahezu alltäglicher Art; der gestiegene Nationalreichtum schafft sich hier eine sehr glückliche Gelegenheit, der Kultur zu nützen. Aber mit dieser Echtheit, die zuweilen sogar in Echtheitsprotzentum umschlagen kann, jagt man den Maler aus dem Hause, dessen Kunst oder Handwerk doch immer nur die Oberfläche begreift und sich um das Grundmaterial wenig kümmert. Mit dem Axiom, daß die Zweckform für sich allein und für alle Zeiten die Schönheit in sich



Aus der Tapeten-Ausstellung, Hamburg. Tapeziertes Eckzimmer

trage, muß der Maler, der zur Zweckform nichts oder nur wenig beitragen kann, zurückweichen. ▫

▫ Hätte somit der Maler schon allein gegen diese Strömung im kunstgewerblichen Leben einen schweren Stand, so fand er da, wo sich von der Doktrin doch nicht alle über die Zweckform hinausreichende Beweglichkeit in Formen- und Farbenspiel lähmen ließ, einen Nebenbuhler: die Tapete. Sie hat im 19. Jahrhundert immer Schritt gehalten mit der Stubenmalerei; was die Stubenmaler machten, wurde ebenso, mit demselben Material und in der Wirkung der Schablonenarbeit des Stubenmalers ganz gleich auf das Papier gedruckt, allerdings noch im Handbetrieb und nicht billiger, als die originalen Arbeiten der Stubenmaler, immerhin aber doch warenmäßig, auf Vorrat und beim Vertrieb auf den Händler angewiesen, der ein Interesse daran hatte, Kunden zu suchen. Die Tapeten waren noch nicht billig. Aber das ward mit einem Male anders, als aus der Tapetenmanufaktur die Tapetenfabrik wurde. Als die Tapetendruckmaschine von England um die Mitte des 19. Jahrhunderts nach dem Kontinent kam, da war auch die Erzeugung endlosen Papiers so weit gediehen und die Dampfmaschine so weit entwickelt, daß von nun an mittels Dampfkraft und mittelst Rotationsmaschinen auf endloses Papier Tapeten gedruckt werden konnten und nun mußten diese notwendigerweise Massenartikel werden und also — massenhaft Malerarbeit verdrängen. Denn die Tapete als Massenartikel ist nichts als warenmäßig, auf Vorrat, zur Auswahl, als industrieller Massenartikel, als Exportware hergestellter Wand- und Deckenanstrich mit jeder Art von Musterung. Ist also eine maschinenmäßige Ablösung handwerksmäßiger Malerarbeit, auch noch, nachdem die Auswüchse des Tapetenwesens beschnitten und sie auf die Bekleidung der Fläche beschränkt ist. ▫

▫ So treten sich in Hamburg die Maler und die Tapetenfabrikanten in ihren Ausstellungen entgegen, hier, um zu zeigen, daß Wohnräume ausgemalt werden sollten, dort, um zu zeigen, daß man in Wohnräumen alles auch tapezieren kann, die Fenster mit opakem Papier nicht ausgeschlossen, und da auch das Linoleum mit der Tapetenindustrie verwandt ist, kann auch der Fußboden mit hinzugerechnet werden; der Maler mag sich dann mit dem Anstrich der Türen und Fenster begnügen. ▫

▫ Es ist klar, daß solche Ausstellungen einseitig ihre Interessen vertreten; darin liegt ihr Prinzip und diese prinzipielle Einseitigkeit ist bei der Tapetenausstellung nahezu restlos durchgeführt; die Ausstellung bemalter Wohnräume läßt den Zügel ihres Prinzips lockerer hängen, trotzdem natürlich Papiertapeten in ihr nicht zu sehen sind. Aber dafür kann man öfter sehen, daß die Maler mit ihrer Wandbehandlung der Wirkung der Tapete gleichzukommen suchen, weil man immer sagen hört, die Wandbemalung wirke bei aller sorgfältigen Ausführung kälter als die Tapezierung. In einigen Zimmern ist die Wandbehandlung technisch so vollendet, daß sie dem Eindruck nach von Tapete nicht zu unterscheiden ist; es fragt sich nur, ob sie dann auch im Preise mit einer solchen Tapete konkurrieren kann. Da liegt des Pudels Kern; sonst möchte ich nicht rechten darum, ob das richtig sei, wenn die Maler die Tapete mit gleichen Ausdrucksmitteln ersetzen wollen. Die Tapete hat die Malerei imitiert, hat dabei vermöge der Drucktechnik bestimmte Vorzüge in den Effekten errungen und nun der Maler ohne besondere Künsteleien diese Effekte mit seinen Mitteln auf einfache Weise hervorbringen kann, so soll ihm das nicht als Imitation ausgelegt werden. Die Praxis greift hier schon selbst regelnd ein, wenn es sich um die — Bezahlung handelt. ▫

▫ Die Maler haben unter den Kunstgewerblern viele Feinde und man sieht von hohem kunstgewerblichen Olymp



Aus der Tapeten-Ausstellung, Hamburg — Tapezierer [illegible]

recht sehr auf die Malermeister, diese Anstreicher herab. Mag sein, aber man suche ein anderes Gewerbe von dieser Ausbreitung und von dieser Zerrissenheit und sonstigen Eigenart des Arbeitsgebietes und das auch zugleich nur Saisongewerbe ist, das sich seinen kunstgewerblichen Charakter in den Geschmacksumwälzungen der letzten Jahre unangetastet und einheitlich hätte bewahren können. Jedenfalls muß das anerkannt werden, daß viel ehrlicher Wille vorhanden ist, mitzukommen und sich nicht ganz ausschalten zu lassen. Daß das nicht mit einem Male geht, wird verständlich sein und daß es in Hamburg in anderem Tempo und unter anderen Umständen geschehen muß, als in Städten mit althergekommener Malerkultur, in denen auch das Volkstemperament mehr Freude an farbigem Schmuck hat, als das norddeutsche Hamburg, das nicht im Rufe steht, neben einer Handelsmetropole auch eine solche der Kunst und des Kunstgewerbes zu sein, das wird auch einleuchten. ▫

▫ In Süddeutschland kann bei der größeren Beweglichkeit der dekorativen Ideen sich die Kunst mit dem Kunstgewerbe auch viel leichter verschmelzen, in der Dekorationsmalerei gilt das ganz besonders. Da ist die Frage sogleich beantwortet, wie sich Kunst und Handwerk zueinander gesellen, ebenso schnell wie die Frage: wie Kunst und Industrie sich zueinander verhalten, das heißt hier: Kunst und Tapetenindustrie. Zwar ist noch immer die Entwurfsarbeit für Tapeten dem Spezialistentum, vornehmlich dem französischen überlassen, aber wir haben doch immerhin Ansätze und Möglichkeiten zu einer regen künstlerischen Mitarbeit für die Tapetenproduktion. Diese Mitarbeit des Künstlers an der Tapete steht auch auf anderen wirtschaftlichen Füßen, als etwa die Mitarbeit des Künstlers im Malergewerbe. Die Tapete erzeugt Massenartikel, das Malergewerbe immer Stückarbeit. Der künstlerische Entwurf kann also in der Tapetenindustrie ganz anders ausgenützt werden, als im Malergewerbe. Daraus ergibt sich, daß die Tapetenindustrie, wenn sie wollte, auch die billigsten Tapeten nach künstlerischen Entwürfen herstellen könnte; die landläufige billige Malerarbeit duldet aber nicht einen besonderen Entwurf des Künstlers, auch nicht seine Überwachung der Arbeit; hier muß der Stubenmaler, der Dekorationsmaler, der Malermeister, der Malergehilfe, soll sich das Niveau des Berufes erhöhen, selbst gut durchgebildeter Kunstgewerbler sein. ▫

▫ Nun muß es aber dem Malergewerbe daran liegen, auch das zahlungskräftigere Publikum wieder für sich zu gewinnen. Der Geschmack wird zwar nicht vom Geldbeutel bestimmt, und je größer die Konsumkraft des Einzelnen ist, desto näher liegt auch die Gefahr, daß sie über das, was unbestritten guter Geschmack ist, hinausreicht und mit derselben Unbefangenheit gute und mindere Leistungen goutiert und Modenarrheiten, Launen und Marotten ebenso unterstützt, wie die sogenannten Ewigkeitswerte in der kunstgewerblichen Produktion, die nicht veralten können, weil sie überhaupt im Prinzip alt sind. Je zahlungskräftiger das Kundenpublikum des Malers ist, desto weniger kann sich der Maler dem Einfluß des Künstlers entziehen, der zu diesen Kreisen in engerem, weil gesellschaftlichem Konnex steht. ▫

▫ Was tun nun die Künstler in der Dekorationsmalerei?

Was ich hier schreibe, soll nicht so aufgefaßt werden, als daß sie nichts in der Dekorationsmalerei zu suchen hätten. Im Gegenteil; der Gegensatz zwischen hoher und angewandter Malerei, der weder beiden Kategorien von Malern, noch der Raumkunst selber zuträglich ist, könnte, wenn auch nicht verschwinden, so aber doch gemildert werden und für die Kunstmaler liegen nicht zuletzt auch wirtschaftliche Gründe vor, die Propaganda der Dekorationsmaler um ein größeres Arbeitsfeld zu unterstützen. Aber sie müssen sich den Gedanken abgewöhnen, daß die Dekorationsmalerei ein Beruf so nebenher sei, ein Rudiment der Malerei überhaupt, das zu tief stehe, um gehoben werden zu können, oder das nun auf den Wink gehorchen werde. Dazu ist die Dekorationsmalerei als Gewerbe zu alt, um solche Hoffnungen zu rechtfertigen. Es nimmt, wie die Namen Schaper, Gußmann, Wahler, Mössel, Männchen, Böhland, Koch u. a. zeigen, künstlerische Anregungen ganz gern auf und verarbeitet sie; aber die Genannten sind Künstler, denen das Handwerkliche der Dekorationsmalerei nicht zu gering war, um sich selbst damit zu befassen.

Das Experiment, Künstler heranzuziehen, ist auch in der Ausstellung bemalter Wohnräume gemacht worden. Aber hier ist es zum größten Teil verunglückt. Da sind Architekten, wie z. B. Haering, Rzekonski, Haiger, die in der Ausstellung den Beweis erbringen, daß sie weder intelligent genug, noch künstlerisch befähigt sind, der Dekorationsmalerei neue Wege zu weisen. Käme es darauf an, aus alten Kupferstichen und Lithographien die verwelkten Anschauungen über Wohnungskunst auf moderne Wohnräume zu übertragen, so könnte das Malergewerbe dies vortrefflich selbst, denn darin wurzelt seine Tradition, die leider noch lebendig genug ist, um sofort, auch ohne künstlerische Mithilfe wieder agil zu werden. Was diese Leute, die sich für Künstler halten, den Malern zeigen wollen, hatte das Malergewerbe eben wieder vergessen, um diese Wendung zu gebrauchen. Die von diesen Künstlern für neu ausgegebene Dekorationsmalerei bezeichnet ja gerade ihren tiefsten Verfall in unlebendige, schematische Schablonenarbeit. Was diese Künstler entworfen haben, läßt bei ihnen jedes Verständnis vermissen für die technischen Bedingungen der Raumausmalung; sie verstehen vom Handwerklichen der Stubenmalerei viel zu wenig, um für sie als Anreger auftreten zu können. Nur ein blasierter, übermüdeter, vor allen unberufenen und berufen scheinenden Einflüsterungen in seinem persönlichen Geschmack ratlos gewordener, innerlich kraftloser Snob kann diese Art von Wohnungskunst ernst nehmen.

Noch mehr gilt das für den »Raumkünstler Rudolf Alexander Schröder, den Finanzmann der Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk. Für die kindische Kunst Rudolf Alexander Schröders wird sich das gesunde Handwerk schönstens bedanken. Es ist eine Anmaßung sondergleichen, wenn Schröder als Raumkünstler auftreten will. Seine »Kunst« ist nicht einmal dekadent, dazu ist sie zu geistlos; sie ist kunstgewerblicher Kretinismus, das wird das rechte Wort sein. Wenn jemandem das Wort und der Titel »Raumkünstler« gefällt, so mag er ihn sich beilegen. Aber der Titel allein macht ihn noch nicht dazu, das können nur seine Leistungen tun. Darüber gab es schon in Brüssel ein Kopfschütteln; nun sind die in Brüssel unverkauften Möbel nach Hamburg gebracht und Schröder hat nun, weil er seine Engeleintapete von Brüssel doch nicht in der Ausstellung bemalter Wohnräume zeigen konnte, eine Wandbemalung entworfen, die zum Erbarmen ist; es ist zu bedauern, daß eine Malerfirma, und zwar eine, die in anderen Räumen ihre vorzügliche Leistungsfähigkeit beweist, sich zur praktischen Ausführung der skurrilen Ideen Schröders hergegeben hat; das ist nicht Raumkunst, sondern Mißhandlung des Malers, Provozierung des unverbildeten Geschmacks, Beleidigung des Ausstellungsprinzips.

So sehr man auch kritisch sein mag gegen die Arbeiten der Maler ohne künstlerische Assistenz, so vorteilhaft heben sie sich in allem, was hier in Betracht kommt, von den Arbeiten dieser Künstler ab. Es kann natürlich eine Ausstellung in Hamburg noch weniger als eine in München Dekorationsmalereien in einwandfreier Vollendung zeigen. Um bei jedem einzelnen Raum die kritische Sonde anzulegen, reicht hier der Platz nicht aus, aber man darf auch nicht vergessen, daß es Ausstellungsarbeit ist und daß der Maler unter ganz anderen Bedingungen für die Ausstellung schaffen muß, als der Möbeltischler, der Teppichhändler, die Beleuchtungskörperfabrik. Die Malerarbeit ist Vollendungsarbeit am Bau und ist mit dem Bau verwachsen, muß also Mängel am Bau und in seiner Fertigstellung auch auf sich übertragen lassen. Deshalb verdienen auch die Mängel in den einzelnen Räumen, mögen sie die Bemalung in bezug auf dekorative Idee, farbigen Zusammenklang, Raumstimmung, Wohnlichkeit, Verhältnis zu Beleuchtung, Möblierung, Wandschmuck, Fußbodenbehandlung, Fensterbehandlung und letzte Ausstattung betreffen, eine schonende Nachsicht. Die Tapetenausstellung hat es darin besser und sie war deshalb auch zur Zeit ihrer Eröffnung fertig, woran es die Ausstellung bemalter Wohnräume, namentlich in den den Künstlern überlassenen Wohnräumen, sehr fehlen ließ.

Aber die Mängel prinzipieller Art fehlen der Tapetenausstellung noch weniger; sie müssen ja schon in dem totzureitenden Prinzip liegen: überall Tapete. Und weil im Tapetenwesen das Händlertum ein ausschlaggebender Faktor ist, und zwar einer, der sich noch selten das Geschäft mit Skrupeln des guten Geschmacks verdorben hat, so sind die Mißklänge in der Tapetenausstellung im Verhältnis noch zahlreicher. Wir finden hier, daß das Händlertum, was es auch in bezug auf Materialien in der Ausstellung bemalter Wohnräume tut, nur wenig von seiner vornehmsten Funktion, Pionier für das Neue, Gute, Bessere, Vernünftigere zu sein, spüren läßt. Bei den Farben- und Lackhändlern finden wir mittels Lackierung imitierte Fließen, mittels Abziehbildern imitierte Intarsien, mittels Abzugs hergestellte Holzmaser, bei den Tapetenhändlern finden wir die schönen Diaphanien, imitierte Glasmalereien aus geöltem bedrucktem Papier, finden auch Holzdecken aus Papierstuck und finden Papiertapete, die wie Ledertapete aussieht, finden auch hier das Treppenhaus mit papierenen Majolikafließen beklebt. Auch sonst folgte die Tapete in den angewandten Beispielen den undisziplinierten Entwürfen französischer Tapetenzeichner, folgt einer süßlichen Laune der Mode neben der anderen und läßt von den guten Künstlerentwürfen für Tapeten vorwiegend nur Stichproben sehen. Dagegen aber zeigt die Tapetenindustrie, daß sie auch anders kann, sie liefert für den Balkan und den Orient die Tapeten, die dem Geschmack jener Völker entsprechen und das ist nicht sehr erbaulich, wenn man bedenkt, daß diese Greuel deutsches Erzeugnis sind.

Es ist nicht daran zu denken, daß die Maler die Tapete verdrängen, sie ist ein Wandbekleidungsmaterial von ganz bestimmten Vorzügen, ein Material, das vor allem dem noch auf lange Zeit hinaus vorherrschenden Wohnungswesen der Großstadt entspricht.

Aber das Malergewerbe hat — cum grano salis — ebensogut einen Platz an der Sonne und den verdient es, wenn es ihn mit ernsten Absichten erobert und mit kluger Umsicht und Einsicht zu behaupten weiß.

KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

SCHUL-AUSSTELLUNGEN

▫ **Charlottenburg.** Die *Kunstgewerbe- und Handwerkerschule* hat wieder einmal vom Karfreitag bis zum Ostersonntag ihre Schülerarbeiten gezeigt. Es ist überaus seltsam, daß sich für solche, doch immerhin wichtige Vorführung der Jahresernte keine besser geeignete Zeit finden läßt. Die Direktion hätte Ursache, über eine Änderung dieser schlechten Sitte nachzudenken; sie könnte von jetzt an auch ohne allzu große Gefahr es wagen, die Öffentlichkeit nicht gerade hermetisch von den Ausstellungen fern zu halten. — Es ist erheblich vorangegangen. Nicht, daß das Niveau der Schule merklich gestiegen wäre; noch spürt man leider allzu deutlich hier und da einen ungelenken und wenig orientierten Geist noch stören die Rudimente vergangener Tage. Sie erweisen sich als eine Belastung und hindern, daß die Charlottenburger Kunstgewerbeschule nun wirklich als eine mustergültige Lehranstalt empfohlen werde. Zurzeit mußman immer noch fürchten, daß die gute Saat der neu hinzugekommenen Lehrkräfte durch die alte Gewöhnung überwuchert werde. Solche Furcht würde indes zur Ungerechtheit, wollte man es unterlassen, die Tüchtigen zu loben, auch mit der Absicht, ihnen Schüler zuzuführen. Letzten Sinnes bleibt zu hoffen, daß der junge Sauerteig mit der Zeit die Charlottenburger Anstalt ganz durchdringen werde. Von denen, die dazu helfen können, seien einige genannt. An erster Stelle gebührt lebhafte Anerkennung der Flächenkunst von *Harold T. Bengen.* Er hat das Wesen des Schmückens, als ein Organisieren der im geschmückten Gegenstand ruhenden Linien und Farben begriffen. Er läßt das Ornament an das Licht tauchen. Er impft seine Schüler mit einer Dosis Schöpfer willen, lockert ihnen die Phantasie,den Spürsinn, macht sie zu Liebhabern der Natur, auch zu Jägern, die auf das Schöne pürschen, wo auch immer es sich rege. Das Motorische, das ungehindert Pulsende, das immer Begeisterte, ist das Entscheidende an dem, was Bengen zu lehren weiß, vielmehr nicht zu lehren, zu erwecken. Er ist, was alle Lehrer sein sollten: ein Geburtshelfer. Zugleich ein Freudenbringer, einer, der seinen Schülern einen Blick in die Seligkeiten des freien Schaffens gern gewährt. Dazu kommt, daß Bengen selber ein Künstler ist; selber erlebt er den Rhythmus, das Kreisen der Farbe, den Wandel der Körperlichkeit zum linearen Ausdruck und zum Spiel aus Grün und Rot, aus Blau und Violett. Von durchaus anderer Art ist *Meinhard Jacoby;* er ist weniger ein Erwecker als ein Organisator. Er kommt über seine Schüler nicht wie ein Sturmwind, mehr als ein wohlwollender Vater. Man darf sagen, daß die Zöglinge bei Jacoby eher als bei Bengen die Eigenart behalten werden. (Wobei freilich nicht vergessen werden soll, daß es im Grunde zwar nicht auf die Formensprache des Lehrers ankommt, aber auch nicht darauf, daß nun ängstlich die Formensprache der Schüler gewahrt bleibe, viel mehr allein: auf die Energie der Massage.) Man darf vielleicht auch sagen, daß sie sich später in der Praxis schneller, wenn auch alltäglicher zurechtfinden werden. Das ist gewiß beides eine zu beachtende Tugend der Unterweisung. Außerordentlich sympathisch ist auch das offenbare Interesse, mit dem Jacoby sein Lehramt als eine verantwortungsvolle Fürsorge verrichtet. Selbst ein Experimentierender, ein mit Problemen sich Tragender, wird er den Schülern mannigfache Möglichkeiten zu deuten wissen. Von beachtenswerter Qualität ist die Klasse *Graf;* hier wird eine äußerst sparsame, aber wohl durchdachte Aufteilung und Belebung der Fläche geübt. Dem gleichen Geiste gehört *Heinrich Wieynk,* der mit sicherem Griff das Schreiben als ein Fundament alles rhythmischen Gestaltens zu vermitteln weiß. Die wenigen Proben, die während seiner erst kurzen Lehrtätigkeit in der Charlottenburger Anstalt entstehen konnten, lassen erwarten, daß die eigentliche Fachklasse für Typographie und Buchgewerbe das Elementare zur schönen Reife steigern wird. Der Architekt *Ernst Schneckenberg* bewahrt lehrend die stets an das Ziel gelangende Sachlichkeit seines Bauverstandes und die gute Temperatur seines Raumempfindens. Auch er ist ein Erzieher, nicht im Sinne des Eindrillers, vielmehr als einer, der den Novizen selber zum Pfadfinder macht. Schließlich wollen auch noch die beiden Bildhauer *Ott[illegible]* genannt sein. Bei ihnen liegt es nahe, einen Vergleich mit den Bildhauerklassen der Berliner Akademie zu ziehen. Er fällt unbedingt zugunsten der Charlottenburger Anstalt aus.

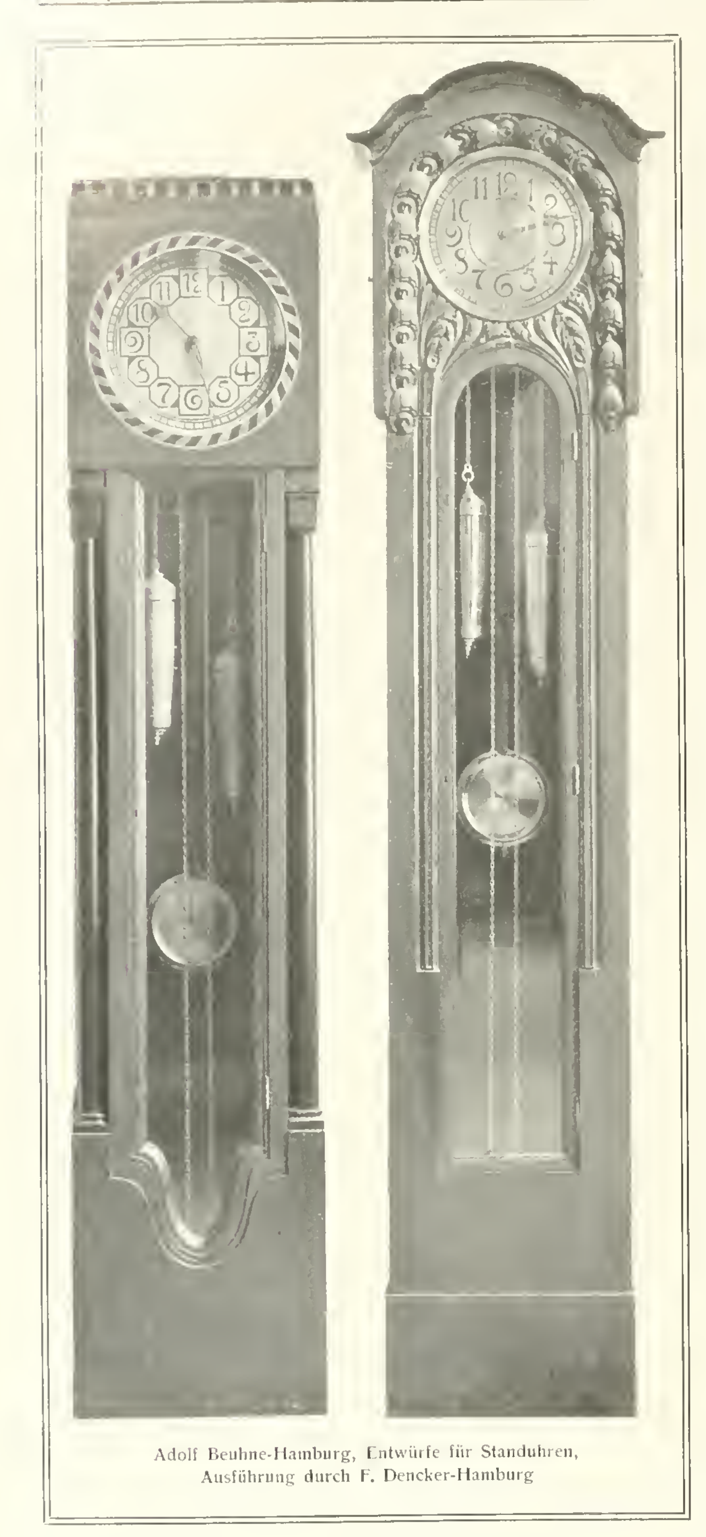
Robert Breuer

VEREINE UND VERSAMMLUNGEN

▫ **Magdeburg.** F.H. Anfang April fanden sich unter dem Vorsitz des Präsidenten des Vorortes Berlin, Herrn Geh. Rat Dr. ing. Hermann *Muthesius* die Delegierten der Deutschen *Kunstgewerbe-Vereine* zur 21. Tagung des *Verbandes* in Magdeburg zusammen. Als offizielle Vertreter waren erschienen: für den Herrn Handelsminister Herr Regierungspräsident Miesitschek von Wischkau, für die bayerische Regierung Herr Bildhauer Prof. Ernst Pfeiffer, für die badische Regierung Herr Direktor Prof. Karl Hoffacker, für die sächsisch-weimarische Regierung Herr Direktor Prof. Henry van de Velde, für die braunschweigische Regierung Herr Prof. G. Zeidler, für Bremens Senat Herr Direktor Prof. Emil Högg und für Lübecks Senat Herr Direktor Jensen und zahlreiche Vertreter örtlicher Behörden und Kartellvereine, sämtlich vom Vorsitzenden herzlich begrüßt. ▫

▫ Aus dem *Geschäftsbericht* ist hervorzuheben, daß der Verband sich aus 47 Vereinen, von denen 39 Vereine Delegierte mit zusammen 60 Stimmen entsendet hatten, mit zusammen 19101 Mitgliedern besteht. ▫

▫ Die *Tagesordnung* umfaßte zahlreiche Punkte, die auf jedem der letzten Delegiertentage wiederkehrten, aber von Jahr zu Jahr ihrer Vollendung weiter entgegenreifen. So sollte in diesem Jahre die *Eisenacher Gebührenordnung,* die man vor zwei Jahren provisorisch eingeführt hatte, auf der diesjährigen Tagung »freigesprochen«, d. h. endgültig angenommen werden. Doch hatten sich, ganz besonders in der Holzbranche, schwerwiegende Bedenken erhoben gegen die bisherige Art der Berechnung nach den Kosten des Materials. Herr Prof. Adolf Beuhne in Hamburg hatte unter den Mitgliedern seines Vereins eine sorgfältige Umfrage veranstaltet und interessantes statistisches Material beigebracht, das die Versammlung veranlaßte, der Eisenacher Ordnung noch ein weiteres Provisorium zu bewilligen und inzwischen auf dem von Herrn Prof. Beuhne vorgezeichneten Wege neue Erhebungen anzustellen. — Die *Flugschriften*-Kommission, deren Sprecher Herr Prof. Karl Groß in Dresden war, hatte eine Probenummer fertig gestellt und verteilt und damit der Versammlung einen greifbaren Stoff zur positiven Beratung des im vorigen Jahre erst ganz theoretisch erwogenen Planes gegeben. Die Flugschriften sollen den Titel führen: »Der Geschmack im Deutschen Hause«, Ein praktischer Ratgeber. Sie werden durchschnittlich je 16 Seiten Text (Oktav) und 8 Seiten Abbildungen enthalten und sollen im Abonnement 15 bis 20 Pfennige kosten, aber auch einzeln käuflich sein. Der Arbeitsplan der Flugschriften-Kommission liegt in großen Zügen vor: ca. 30 Hefte umfassen das Haus, die Wohnung, das Gerät und die Kleidung, ca. 50 Hefte

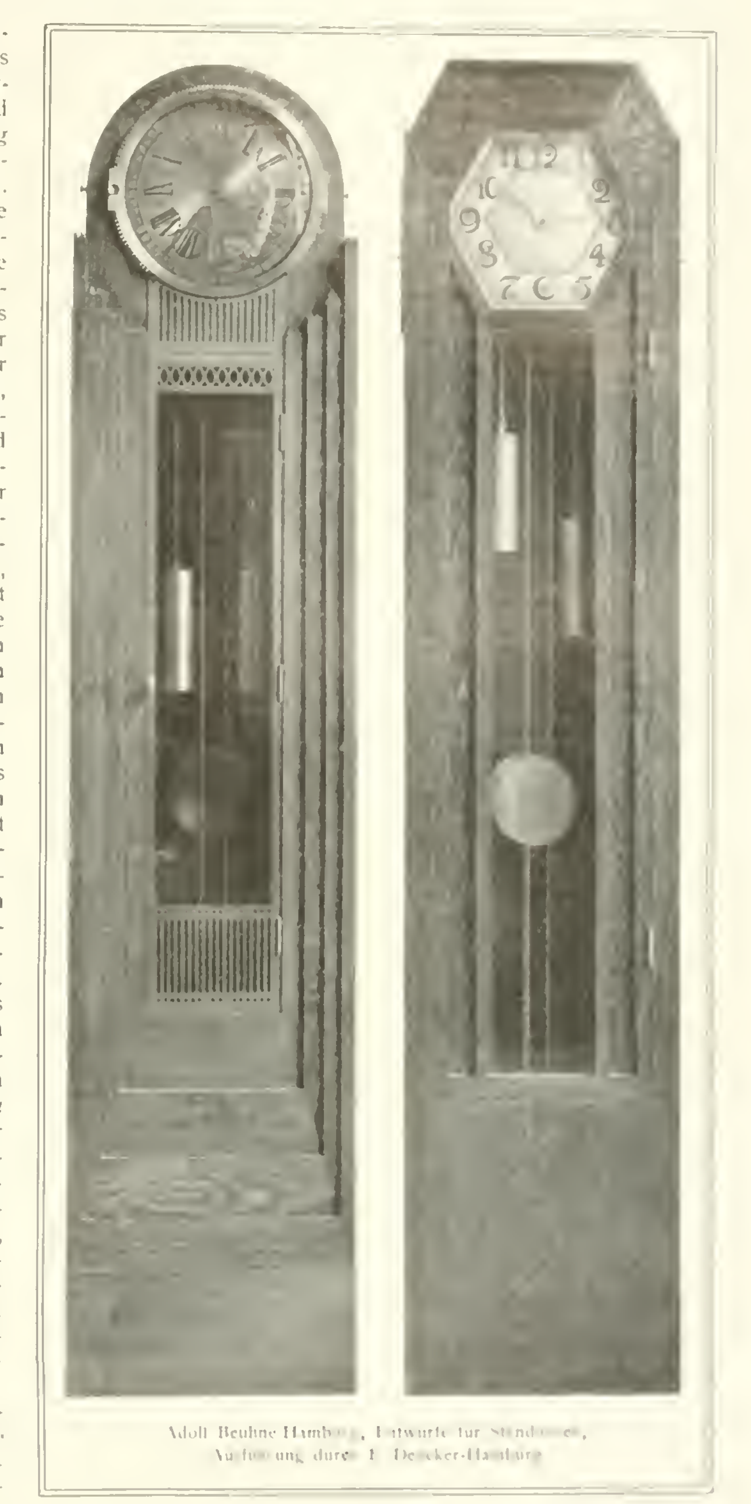


Adolf Beuhne-Hamburg, Entwürfe für Standuhren, Ausführung durch F. Dencker-Hamburg

sind den Materialien und ihrer Behandlung gewidmet und zerfallen in die Hauptgruppen Textile, Papier und Leder, Holz, Metalle, Keramik und dekorative Malerei und Plastik. Endlich sollen 10 Hefte allgemeine, d. h. vokswirtschaftliche und kunstwissenschaftliche Fragen behandeln. Im ganzen sind also 90—100 Hefte vorgesehen, die in zwangloser Folge erscheinen sollen; bis alle herau ssind, werden einige Jahre vergehen. Das Vorwort der Probenummer gibt Aufschluß über die Ziele, die mit der Herausgabe dieser groß angelegten Sammlung verfolgt werden sollen. Man will eine Verständigung anbahnen zwischen den Kontrahenten des kunstgewerblichen Lebens, zwischen Ausführenden und Bestellenden, zwischen Industriellen und Händlern, zwischen Kaufmann und Publikum. Dieser Verständigung sollen gewissermaßen die Ausdrucksmittel geschaffen werden. Wo bisher nur eine vom ästhetischen Gesamteindruck stammende, aber für die gegenseitige Mitteilung schwer brauchbare Vorstellung war, sollen nun die, man möchte sagen: sprachlichen Begriffe treten, die sich aus der Kenntnis der Technik, des Materials und ihrer Anwendung im Gebrauch ergaben. Da wird, im Gegensatz zum formalen Wissen von den ästhetischen Kriterien der Stile, das leicht zur bloßen Nachahmung der äußeren Formen führte, jetzt ein Gefühl und ein Verständnis für die Grundlagen, auf denen die Höheleistungen großer Zeiten entstehen konnten, sich bilden müssen. Mit der Erkenntnis der technischen und künstlerischen Grundlage wird, wie Prof. Karl Groß schreibt, »dem Praktiker Sicherheit des Geschmacks, dem Laien Freude am Besitz und dem Lehrer die Möglichkeit einer gesunden, nachhaltigen Erziehung« gegeben werden. Das Kunstgewerbe soll »seine Kräfte in zäher Arbeit von Grund auf schulen« und »das Publikum als Abnehmer in einheitlicher Auffassung seiner Lebensführung und Arbeit einen sicheren Geschmack begründen«. Niemand wird also in überlegenem Tone andere belehren, sondern alle werden im Schaffen zu lernen bestrebt sein. Der ganze Gedanke hat eine packende Gewalt und wird, wenn mit Energie und Klarheit durchgeführt, geeignet sein, den Laien, auf Grund der ihm so vermittelten Kenntnis, »die kleinen und großen Werke, seien sie vor Jahrhunderten geschaffen oder in der Gegenwart, mit ganz neuen Augen betrachten und sie technisch begreifen« zu lassen. Nun kommen aber zwei große »Aber«! Finden sich genügend Fachleute, die es, wie Prof. Karl Groß in seinem erstaunlich klaren Aufsatz über Gold und Silber, verstehen werden, sich mit wenig Worten klar zu machen? Wohlgemerkt: Fachleute. Denn schon bei den beiden anderen Aufsätzen der Probenummer ließ der Geist des Programms erheblich nach: sie waren nicht von Fachleuten geschrieben. Allerdings sollten diese beiden Aufsätze sich an die Händler resp. die Konsumenten wenden, während der erste Aufsatz »Gold und Silber« für Produzenten angeblich bestimmt war. Ist das richtig? Nein, bei den Worten von Groß empfindet man, daß hier ein Fachmann von seinem Fach schreibt und in der Lage ist, *vor* dem Leser zu schaffen. Sein Artikel ist keineswegs nur für seine Berufsgenossen, sondern eben für alle, die nach technischem Verständnis streben bestimmt. ▫

▫ Das zweite »Aber« bezieht sich auf die Verbreitung und den bezahlten Absatz der Flugschriften. Ein sicheres geschäftliches Rückgrat ist unbedingt ebenso notwendig für den Bestand eines solchen Unternehmens, als auch für die Arbeitsfreudigkeit und die Befriedigung der Mitarbeiter. Bis jetzt haben sich schon einige Vereine gegen die Übernahme irgend welcher, aus der Flugschriften-Publikation sich ergebenden Kosten auf ihre Vereinskasse ausgesprochen. Vielleicht gelingt es aber dennoch dem Verbande, eine richtige Absatzmöglichkeit zu schaffen, oder aber, was wir für viel richtiger halten würden, mit einem tüchtigen Verleger in Beziehungen zu treten. Der Vorsitzende Herr Muthesius betonte, was uns als besonders wichtig erscheint, daß die Verantwortung für den Inhalt der einzelnen Flugschriften unbedingt beim einzelnen Autor und nicht bei der Flugschriften-Kommission liegen müsse.

Dieser prinzipiellen Festlegung wurde allgemein zugestimmt. — Die *Wanderausstellungen* des Verbandes haben sich allgemein bewährt und etwaige Schwierigkeiten betreffend die Reihenfolge und den Versand der Ausstellungsgegenstände und deren Versicherung gegen Beschädigung werden zweifellos von der Geschäftsleitung des Vorortes sachgemäß erledigt werden. Im allgemeinen konnte man feststellen, daß es die mittleren und kleineren Vereine waren, die besonderes Interesse an den Ausstellungen haben. — Die *Beitragseinheit* hat der Verband auf Antrag des Hanauer Vereines von 20 auf 32 Mark erhöht. — Das *Wettbewerbswesen* wurde nur kurz gestreift, da der Verband sich weiter an den vom »Bund Deutscher Architekten« angeregten Beratungen beteiligen wird, für die auch die »Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft«, die Bildhauervereinigungen und der »Verband Deutscher Architekten- und Ingenieurvereine« Interesse bezeigten. Es wird natürlich schwer sein, für das Kunstgewerbe Wettbewerbsbedingungen aufzustellen, und man muß sich davor hüten, wozu besonders der »Bund Deutscher Architekten« neigt, mehr zu verlangen, als wie gerechterweise erreicht werden könnte. Auf dem nächsten Verbandstage wird über den Fortgang der gemeinsam mit den übrigen Verbänden fortzusetzenden Verhandlungen berichtet werden. Man kann dem Herrn Vorsitzenden unbedingt beipflichten, daß es vor allem darauf ankommen wird, die Preisrichter für das, was sie in Konsequenzen der Übernahme dieses ihres Amtes tun, moralisch verantwortlich zu machen. Was von gewissen Preisrichtern, die sich im Laufe der Zeit als zu einer gewissen Preisrichter-Dynastie herausgewachsen haben, gesündigt wird, schreit zum Himmel. Man sollte denken, daß die wirtschaftlichen und ideellen Künstlerinteressen in den Händen solcher Preisrichter, die Gelegenheit haben, viel Erfahrungen zu sammeln, gut aufgehoben sein müßten. Dies ist aber bei manchen Preisrichtern durchaus nicht der Fall. Öffentlichkeit und Presse werden sich künftig nicht mehr bedenken, schlimme Vorkommnisse in dieser Beziehung rücksichtslos an den Pranger zu stellen. — Über das *Submissionswesen* erstattete Herr *Marheinecke*-Hannover Bericht. Der Verband hat in dieser Frage keine selbständigen Handlungen und Eingaben gemacht und beschloß auf Antrag der Herren Prof. Beuhne, Kimbel und Flemming, diese Haltung auch fernerhin zu beobachten, aber mit Aufmerksamkeit das zu verfolgen, was andere große Korporationen unternehmen und vorschlagen werden; eventuell wird sich dann der V. D. K. deren Vorgehen anschließen. — Punkt 7 der Tagesordnung war etwas mißglückt. Der Vorort wollte über eine Kunstgewerbeausstellung Malmö 1914 berichten und im Anschluß sollte der Bayerische Kunstgewerbeverein ein Referat über das *grundsätzliche Verhältnis des deutschen Kunstgewerbes zu ausländischen Ausstellungen* geben. Man erwartete nach dieser Problemstellung allgemein, daß der Vorort eine Diskussion veranlassen wolle, ob und wie das deutsche Kunstgewerbe sich an der Malmöer Ausstellung beteiligen könne. Unter großer Heiterkeit stellte sich aber heraus, daß an eine aktive Beteiligung an jener Ausstellung gar nicht gedacht worden ist, sondern daß nur ein — Vergnügungsausflug nach Malmö arrangiert werden sollte! Auch das »Referat« des bayerischen Vereins kam nur auf den Vorschlag hinaus, für nächstes Jahr Material über diese Frage zu sammeln. Wichtig war zunächst die Anregung des Herrn Prof. Pfeiffer, man möchte sich nur für solche Ausstellungen interessieren, wo das deutsche Kunstgewerbe geschlossen auftreten und dann die Unterstützung des deutschen Reiches oder einzelner Bundesstaaten erhalten könnte. Einzelausstellungen seien wertlos und müßten hintangehalten werden. Herr Wilhelm Kimbel meinte, man dürfe sich nicht immer mit dem moralischen Erfolg begnügen; auch in Brüssel habe man doch nur moralisch reüssiert, sei es anders, so sollten doch die »Vereinigten



Adolf Beuhne-Hamburg, Entwürfe für Standuhren, Ausführung durch E. Dencker-Hamburg

Werkstätten für Handwerkkunst«, die ja die deutsche Abteilung dort beinahe allein (?) ausgeführt hätten, ihn berichtigen. Auf diese, sehr geschickt gestellte Frage erfolgte keine Antwort. Als Gast war Herr Geheimrat R Platz aus Berlin erschienen, um ein Kartell mit seiner »Gesellschaft für deutsche Kunst im Auslande« vorzuschlagen. Seine Gesellschaft habe einen großen Apparat und gute Fühlung mit den Behörden, so daß sie vielleicht auch Mittel für Kunstgewerbeausstellungen im Auslande bereitstellen könnte. Das Anerbieten wurde mit Dank angenommen. — Die *Revision des Geschmacksmusterschutzgesetzes* ist noch im Stadium der chronischen Apathie Obwohl das Gesetz keine Schmerzen hat und verursacht, wurde ihm wieder eine kleine Dosis Morphium verabreicht, nach der sich der Patient etwas erholte und den Anschein des Lebendigen erweckte. Man beschloß nämlich, statt der vielen nationalen eine internationale Musterhinterlegungsstelle zu — beantragen. Ut aliquid fieri videatur! Kein Mensch hat ein ernstes Interesse an der Erfüllung dieses Antrages. Es handelt sich wirklich nur darum, das Gesetz nicht von selbst an Entkräftung sterben zu lassen, denn man will es doch in einem oder in zwei Jahren mit großem Pomp hinrichten und sich aus seiner ausgedienten Haut Riemen für andere Positionen schneiden, d h. die großen Löcher des Kunstschutzgesetes damit verstopfen, um den Kunstbegriff darin überhaupt festhalten zu können. Flickwerk! — Recht guten Gehalt hatte ein Vortrag des Herrn Stadtrats Sahm über das *Mietshaus*, in dem klar und bestimmt die wesentlichen Wünsche und Ziele unseres modernen Städtebaues zusammengefaßt waren. Der Redner konnte auch auf gute Erfolge in Magdeburg und auf ein erfreuliches Entgegenkommen der lokalen baupolizeilichen Vorschriften in bezug auf Ästhetik und Hygiene hinweisen. Das städtebauliche Korreferat hatte Herr Dr. P. Ferd. Schmidt übernommen, indem er die Vorzüge des *Einzelwohnhauses* schilderte, die man jetzt in der *Gartenstadt Hopfengarten* bei Magdeburg zu verwirklichen suchte. (Am nächsten Tage überzeugten sich zahlreiche Teilnehmer des Verbangstages durch Augenschein von der logischen Anlage dieser Gartenstadt . Der Grundriß ist jedenfalls gut und einige hübsche Häuser, z. B. die des Herrn Direktorialassistenten Engel und des Herrn Dr. Schmidt, fa den viel Beifall. Die Bäume werden auch noch kommen und den Ausdruck Gartenstadt nachträglich rechtfertigen.) Über die Rentabilität der Mietshäuser machte Herr Privatdozent Dr. Helmuth Wolff interessante Mitteilungen In Halle sei die höchste Rentabilität bei $2^1/_2$ Stockwerken festgestellt. Herr Geheimrat Muthesius erzählte, daß z. B. beim Plan der Bebauung des Tempelhofer Feldes in Berlin das Eintreten der Rentabilitätsabnahme von vier Stock an ergeben habe. — Uber den Vortrag des Herrn Otto Lademann-Berlin Wie kann das Kunsthandwerk am schnellsten (?!) zu einer *Tradition der Formen* gelangen?« kann man nur schwer berichten. Gut gemeint war die Absicht, dem unselbständigratlosen Handwerk in einer Musterausstellung die Ingredienzien des »neuen Stils« zu präsentieren, die es dann, ohne die Gefahr grober Vorstöße selbst zu neuen Stilprodukten wieder verarbeiten könne; ganz unzulänglich waren die logischen Beweismittel, die der Redner zur Erreichung dieses Zieles anführte. Vom großen Damenhut, der ihn schon auf früheren Verbandstagen beschäftigt hat, ausgehend, wollte Herr Lademann mit dessen großer Form, die sich nun doch schon vier Jahre und länger erhalten habe, beweisen, daß die Mode der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht bedeute. Er folgerte daraus, daß das Publikum einen überzeugten Willen zur Mode habe, — ihm einen ähnlichen Willen zum Kunstgewerbe, zur Stilbildung einzuprägen, müsse auf irgend eine Art möglich gemacht werden. Der Wille zum Hosenrock habe sich durchgesetzt, warum im Kunstgewerbe dies unsichere Tasten? (Entweder konsequent oder inkonsequent, nur nicht immer dies hilflose Schwanken!) — Eine große Redeschlacht verursachte die Frage: *Deutsch oder Antiqua*. Wir kommen auf dieses Thema noch ausführlicher zurück. In Magdeburg wurde mit geringer Majorität ein Antrag angenommen, der gegen den Beschluß der Reichstagskommission, die deutsche Schrift im Lehrplan zugunsten der Antiqua zurücktreten zu lassen, resp. mit ihr erst in einem späteren Lehrjahre einzusetzen, Verwahrung einlegte. — Erfreulicher war der Beschluß, beim Reichschatzdirektor gegen die Ausgabe der groteskhäßlichen *Zehn und Hundertmarkscheine* zu protestieren. — Der nächste Verbandstag findet vom 4. Mai 1912 ab in *Krefeld* statt. Wenn die Kunstgewerbe-Delegierten dort eine ebenso liebenswürdige Aufnahme wie jetzt in Magdeburg finden werden, so wird ihren Beratungen ein arbeitsförderliches Milieu gegeben sein. ▫

NEUE BÜCHER

Dr. Bernhard Dietrich, Syndikus der Handelskammer Plauen, *Kleinasiatische Stickereien*. VII, 152 S. mit zum Teil farbigen Tafeln und Textbildern. Plauen i. V., 1911. Dr. Dietrichs Selbstverlag.

Am Mittelpunkt eines der wichtigsten Zweige der deutschen Textilindustrie tätig, hat der verdienstvolle Verfasser wiederholt den Fachkreisen wertvolle Anregungen gegeben, u. a. auf dem Gebiete des Musterschutzes. Vor einigen Jahren hat er mit Beihilfe vom Reichsamt des Innern eine Reise nach Konstantinopel und Kleinasien unternommen, um die Lage der dortigen Kunststickerei an Ort und Stelle zu untersuchen. Neben den wirtschaftlichen Verhältnissen, die ihm als Nationalökonomen nahe lagen, hat er insbesondere die Techniken und Musterungen untersucht und gibt jetzt in einem sorgsam ausgestatten Bande mit 16 Farbtafeln und über 40 Textbildern Rechenschaft über seine Beobachtungen und Studien. ▫

▫ Es ist nicht leicht, im Orient genaue Daten im Sinne der heutigen Statistik zu gewinnen. Wenn es sich vollends um Frauenarbeit handelt, ist der Europäer meist auf Hörensagen und indirekte Schlüsse angewiesen. Noch ist die Stickerei in Kleinasien überwiegend Heimkunst für den eigenen Bedarf. In Konstantinopel dagegen ist sie durch einige große und mehrere kleinere Unternehmer zur verbreiteten Hausindustrie geworden; aber nicht nur die Türkinnen, sondern auch die Griechinnen, Armenierinnen und Jüdinnen, die sie in Stambul üben, lassen den Fremden ungern in ihre Arbeitsstätten ein Der Verfasser berichtet, daß die beiden größten Geschäfte je 300—500 Personen beschäftigen, und daß ein solches Geschäft an ein einziges Berliner Haus in einem Jahre für 40000—50000 Mark Ware geliefert habe. Die Löhne sind unglaublich gering, die Preise durch die Konkurrenz stark gedrückt. ▫

▫ Aus allen Beobachtungen ergibt sich jenes Bild reißenden Verfalls, dem wir überall begegnen, wo der Rest einer Volkskunst auf den Weltmarkt geworfen wird. Je näher der Eisenbahn, um so schneller. Es muß schon arg sein, da selbst die Unternehmer dem Verfasser darüber geklagt haben. Bei dem hastigen Massenbetriebe wird überall am Nötigsten gespart, am Material, an der Technik, an den Mustern. Statt der Seide merzerisierte Baumwolle. Statt der Handarbeit, die der Europäer zu kaufen glaubt, die Tamburmaschine und die moderne Nähmaschine mit Stickereivorrichtung. Die Muster werden mittelst Holzmodellen massenweis vorgedruckt, die Pappunterlagen werden ausgestanzt. Man bevorzugt nichtssagende Formen, die sich mühelos variieren lassen. Auch die Farben werden nach Vorlagen kopiert. Der Beobachter schildert treffend

die betrübenden Vorgänge, die ja durch die Erzeugnisse diese Exports bestätigt werden. ▫

▫ Aber auch die Heimkunst Kleinasiens steht im Zeichen des Niedergangs. Der Verfasser sucht die älteren Epochen der Stickerei Kleinasiens darzustellen und anschaulich zu machen; ein Feld, das zunächst die Kunstgeschichte noch tiefer wird durchpflügen müssen. Den Rückgang der türkischen Kunstfertigkeiten knüpft er an die politischen und wirtschaftlichen Niederlagen der Türkei seit dem 18. Jahrhundert an. Was dann das 19. Jahrhundert vernichtet hat, wird sich schwerlich wieder aufbauen lassen. Die Schulen, die sich dem Verfasser auf seiner Reise geöffnet haben, arbeiten mehr mit Eifer als mit Einsicht in das schwierige Problem. ▫

▫ Die Abbildungen bieten aus etwas älterer und heutiger Zeit eine Auswahl von Belegen; besondere Anerkennung verdient die musterhafte Wiedergabe in Farben durch die treffliche Anstalt von Förster & Borries in Zwickau. Daß diese Stickereien unmittelbar Motive für die Spitzenindustrie liefern sollten, wäre allerdings nicht zu wünschen. Wer die Beobachtungen richtig liest, wird vielmehr darin bestärkt werden, daß nur Qualitätsarbeit auf dem Grunde nationaler Kunst gegen die Gefahren des heutigen Weltverkehrs Schutz bietet. *Peter Jessen.*

Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Ein Bericht vom Deutschen Werkbund, Jena 1911. Verlegt bei Eugen Diederichs, mit 8 Tafeln. ▫

▫ Es *sollte* so sein, daß jedermann sich schämen müßte, zu gestehen: ich weiß vom »Deutschen Werkbund« noch nichts. Es sollte, aber es ist leider noch nicht so. Der D. W.-B. rechnet noch mit dieser Unkenntnis, denn er gibt dies schmucke Büchlein heraus, um sie zu bekämpfen. Und nun wird es so sein: wer dies Buch in Händen hatte, darin blätterte und las, und dann noch vom Deutschen Werkbund, das heißt von seinen kulturfördernden Tendenzen nichts wissen *will*, der ..., na, es wird ja nicht vorkommen? Denn wenn in diesem Buch eigentlich nur der gedruckte Bericht über die letzte Jahresversammlung in Berlin (vergleiche Heft 12 des vorigen Jahrgangs dieses Blattes) enthalten ist, so ist das Strahlenbündel der Werkbundbestrebungen dennoch so geschickt und kräftig zusammengefaßt, daß es über »das Teilbewußtsein (des D. W.-B.) in der größeren sozialen Geistigkeit der deutschen Stämme« ein klares Licht verbreitet. Man orientiert sich über vielerlei wichtige Fragen des Geschmacks, der Materiale und der lauteren und unlauteren Handelsgebräuche; und man erhält eine ausgezeichnete Begründung der staatsbürgerlichen Bedeutung der Qualitätsarbeit. In diesen Bestrebungen »erleben wir unmittelbar einen Teil des Gesamtprozesses, der für unsere Gegenwartsgeschichte charakteristisch ist: der Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Die Arbeit des modernen, industrialisierten Deutschland ist groß geworden, roh, massenbewegend, ein Problem für die, die sie drückt. Der meßbare Niederschlag der Durchgeistigung der Arbeit ist die *Technik:* die Kunst, den Maschinen, Mechanismen, Motoren, Tabellen den Teil der Arbeit aufzubürden, der uns auf die Dauer mit Langeweile und Unlust erfüllt. Der unmeßbare Wert der Durchgeistigung der Arbeit aber ist die im Stil gebundene, in Schönheit nützliche, aus der Freude am Schaffen entstandene *Form* des Arbeitsprodukts, das Fühlbarwerden der ewigen Schönheit auch am unscheinbaren und vergänglichen Menschenwerk.« Mehrere schöne Abbildungen von künstlerisch in diesem Geiste erbauten, wirtschaftlich bedeutenden Arbeitsstätten sind dem Buche beigegeben, dessen Ausstattung dem inhaltsreichen Qualitätsgedanken ein würdiges Gewand geboten hat. ▫

Franz Hein, *Vorsatzblätter,* ausgeführt von Emil Pinkau & Co., A.-G., in Leipzig. ▫

▫ Künstlerische Vorsatzblätter sind scheinbar immer noch ein unerschwinglicher Luxus, denn was meist unter dieser Flagge segelt, kann wirklich nicht ernst genommen werden. Und doch wäre es, wenn diskret gehandhabt, ein vorzügliches Mittel, die »Stimmung« des Buches zu unterstützen. Einmal leitet das Vorsatzpapier das Auge von dem meist farbigen Einband zur schwarz-weißen Papierfläche des Inhaltes über, unterstützt von dem goldigen oder gefärbten Buchschnitt, zweitens kann es den Ton, die Stimmung des Buches anklingen lassen, je [illegible] geschickt gehobene Linien können dem Unterbewußtsein eine zwingende Richtung geben, die dem Inhalt des Buches zugute kommt. Franz Hein ist ein Meister der Fläche und manche der vorliegenden Blätter haben einen starken Rhythmus der farbigen Ornamentik in sich, der im vorher angedeuteten Sinne stark wirken könnte. Am besten ist's natürlich, man gibt einem so begabten Künstler stets für den besonderen Zweck einen besonderen Auftrag, doch sind die gegebenen »Muster« schon so reichhaltig, daß man mit einigem Geschick meist »etwas Passendes« finden könnte. ▫

VORTRÄGE

▫ **Berlin.** *Das Leder und seine kunstgewerbliche Verwertung.* Zu einer umfassenden Ausstellung von Lederarten und Lederwaren des »Vereins für deutsches Kunstgewerbe« hielt Prof. *J. Loubier* einen Vortrag. Er zählte die Tiere auf, deren Häute zu Leder verarbeitet werden und gab kurze Hinweise über die charakteristischen Unterscheidungsmerkmale. Bei der weiteren Besprechung der Gerbung und Färbung machte er besonders aufmerksam auf die modernen Bearbeitungsverfahren, die durch die Schwefelsäurezusätze beim Gerben oder durch nichtlichtbeständige Färbungsmethoden das Material minderwertig machen. Eine von den deutschen Bibliothekaren einberufene Lederkommission hat durch die Besprechung mit den Fabrikanten erreicht, daß diese Methoden nicht mehr angewendet werden sollen auf die Leder-



waren, die für Dauereinbände bestimmt sind. Es wäre zu erstreben, daß vor allem für die künstlerisch verzierten Lederwaren sowie für wertvolle Ledermöbel ähnliche Garantien durchgesetzt würden. Der Zustand ist heute schon so, daß selbst der Fabrikant nicht mehr in der Lage ist, an dem fertigen Produkt festzustellen, welches Leder eigentlich zur Verarbeitung kam, oder ob gar Kunstleder, ein natürlich minderwertiges Surrogat, verwandt worden ist. Zum Schluß gab der Vortragende einen Überblick über die verschiedenen Verzierungsarten und über die Gegenstände, die in alter oder neuer Zeit aus Leder hergestellt worden sind. *W.*

NEUBAUTEN

▫ **Hamburg.** Das *Vorlesungsgebäude*, das den Grundstock der wahrscheinlich unausbleiblichen künftigen Hamburger Universität bilden soll und das, wie es dasteht, eine wahrhaft großartige Schenkung des Hamburger Kaufherrn *Edm. J. A. Siemers* an den Staat ist, wurde am 13. Mai feierlich eingeweiht. Der Bau ist ein großer Block, in dessen Mitte sich ein mächtiger Rundbau erhebt, der übereinander zwei große runde Hörsäle enthält. In seiner zentralen Geschlossenheit macht der Bau fast den Eindruck einer Klosteranlage und auch der Baustil, eine fast alle Formen der Renaissance umfassende Architektur stellt sich auf diese Wirkung ein. Im Innern ist der Bau sehr bemerkenswert durch eine vollständige Abweichung von eingeborener hamburgischer Bauweise, und auch die Modeströmung der letzten Jahre ist hier ignoriert; die Architekten Distel und Grubitz getrauten sich wieder farbig zu werden. Die große monumentale Querhalle ist unter einer leicht getönten Wölbung ganz farbig gehalten; der Beton, der hier das Baumaterial auch für die skulptierten Teile abgibt, ist mit einer braunroten Farbe überstrichen, so, daß stellenweise die rohe Farbe des Betons an den plastischen Teilen sichtbar bleibt; außerdem sind einzelne Teile durch graublaue Färbung und diskrete Vergoldung hervorgehoben. Die farbige Eindringlichkeit dieser Querhalle aber wird noch gesteigert durch die Perspektiven in die Korridore, die an Wölbung und Wand mit einem ganz satten tiefen Grün gestrichen sind, was in den langen Fluchten der Korridore einen ganz ungewohnten, aber sehr warmen Eindruck gibt; in den Scheideln der Wölbung sind etwas ungeschlachte weiße Rosetten gemalt und die in rohem Beton ausgehauenen Türpfosten sind durch schwarze Linien abgesetzt. Im Haupttreppenhause führt der ziegelrote Farbenton auch an den Beton-Treppenbalustraden bis zum zweiten Vistibül hinauf, dessen Decke schwer kassettiert ist; die Kassetten sind in gelbroter Stimmung mit Frührenaissanceornamenten und sehr fein gezeichneten Figuren (von Otto Fischer-Trachau) ausgefüllt. Dann beginnt eine blaugraue, gelbgrau gestrichelte Wandfärbung, die in dem oberen Vistibül, das vor dem zweiten großen Hörsaal im Rundbau liegt, von gelber Wandfärbung abgelöst wird; die Decke dieses Raumes ist ganz hellfarbig und leicht gelblich gestrichelt und die Ochsenaugenfenster, die aus der Wölbung heraus in das Dach des Mittelbaues führen, sind mit einer mattgrünen Umrahmung eingefaßt. Der untere große Hörsaal ist grauweiß auf grobem Besenwurf mit gelben und grünen Einfassungen der vertieften Füllungen. Der Besenwurf gibt den Flächen eine bei diesen großen Ausmaßen stoffartige Tiefe; nur wird sich dann die Abnützung in späteren Jahren recht häßlich zeigen und auch die Erneuerung wird sehr schwierig sein. Der obere Hörsaal ist in einem kalten hellen Grün gehalten und ebenfalls auf Besenwurf. Das große Korn dieses Besenwurfes ist noch dadurch betont, daß der Maler es mit einem dunkleren Grün graniert hat, so kommt auch die angedeutete ornamentale Plastik an dem Fries unter der Galerie nur aus der Ferne betrachtet zur Geltung. Die reicher kassettierte Rundwölbung dieses Hörsaals ist dann noch mit grauweißen breiten Strichen abgezogen. Die wohl aus akustischen Gründen in beiden Hörsälen hinter der Dozentenestrade angebrachte hohe Holzverkleidung, aus von senkrechten Maschinenprofilleisten gegliederten Brettdielen ist aus sehr weichem Holz, das nur dunkelgrau gebeizt ist, ohne auch nur matten Glanz zu zeigen. In ebenso farbiger Intensität sind die einzelnen Zimmer gehalten, so daß dieser Bau, soweit es eine farbige Innenbehandlung betrifft, eine sehenswürdige Abwechslung von der Normal-Innenkunst der letzten Jahre bedeutet. *Hllg.*

AUSSTELLUNGEN

▫ **Hamburg.** *R. Luksch* und *C. O. Czeschka*, die Lehrer an der Staatlichen Kunstgewerbeschule, hatten im April und Mai ihre Arbeiten im Ausstellungssaale des Museums für Kunst und Gewerbe zusammengestellt. Wer Hamburg und sein Kunstleben kennt, weiß, daß die moderne Kunst, nachdem sie lange nur Schrittchen für Schrittchen Boden gewann, doch nun auf der Paßhöhe angelangt ist und man gewöhnt sich nunmehr sogar an die Wiener, die doch zu dem, was man in Hamburg bodenständig, heimatkünstlerisch, niedersächsisch heißt, fast wie Antipoden stehen Aber sowenig die Welthandelsstadt Hamburg, die nun allgemach auch Großstadt wird, von ihrer Bodenständigkeit leben kann, sowenig kann sie sich gegen das, was Darmstädter, Münchner, Wiener Kunst heißt, hermetisch abschließen, und so ist denn auch die Opposition nach und nach verstummt, die anhub, als Direktor Meyer für seine Anstalt auch aus Wien Lehrkräfte herbeiholte; ja Luksch, der Wiener, hat sogar für den bodenständigsten, norddeutschesten Detlev v. Liniencron das wunderfeine Grabmonument geschaffen. Und vielleicht wird es auch einmal Wirklichkeit, daß das fragmentarische Rondell am Jungfernstieg auch den Jungfernbrunnen von Luksch erhält, dessen Modell unter seinen ausgestellten Arbeiten zu sehen ist. Die anderen Arbeiten Luksch' sind Skulpturen aus verschiedenen Zeiten und Materialien, in denen Luksch' Plastik von nüchternster Sachlichkeit und von philosophischer Tiefe (Der Wanderer) die Skala bis zu weitester Dekadenz des Stils durchläuft. Dieselbe weitausspannende Reihe von trockener Sachlichkeit bis zur verwegensten Fabulistik des Stils durchlaufen die Arbeiten von Czeschka: die Holzschnitte und Schwarzweißzeichnungen für das Wiener Staatsdruckereiwerk und die anderen für die Drucktechnik bestimmten Entwürfe und Originalholzschnitte lassen einen ganz anderen Meister vermuten, als z. B. die nach Brüssel bestimmten Kartons für Stickerei. Es mag freilich auch die Entwicklung des Künstlers mitsprechen, denn die eigenartige Ornamentik Czeschkas beherrscht seine letzten Arbeiten aus seiner Hamburger Zeit; ich müßte für meinen Teil noch einiges Widerstreben überwinden, um mich zu dieser Ornamentik bekennen zu können. Ganz wunderbar sind aber Czeschkas Porträtstudien in Kreide. Jedenfalls gibt diese Übersicht auf die Arbeiten der beiden Wiener den Hamburgern Gelegenheit, zu erkennen, daß es auch außerhalb der bodenständigen Kunst und althamburgischer Kunstweise Kräfte gibt, die allen Gewalten zum Trotz sich erhalten. — ▫

Hllg.

Für die Redaktion des Kunstgewerbeblattes verantwortlich: Fritz Hellwag, Berlin-Zehlendorf
Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. — Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H. in Leipzig

Redaktion: FRITZ HELLWAG, Berlin-Zehlendorf-Wannseebahn
Verlag: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13

KUNSTGEWERBEBLATT
NEUE FOLGE — XXII. JAHRGANG
Heft 10 — Juli — 1911

Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe i. B., Königsberg i. Pr., Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart



HERMANN MUTHESIUS — MUSIKZIMMER IM EIGENEN HAUSE

DAS MUSIKZIMMER

VON ALOYS FISCHER, MÜNCHEN

AUS dem ursprünglichen allgemeinen Wohnraum differenzieren sich mit dem Fortschritt der menschlichen Kultur und Sinnesempfindlichkeit immer zahlreicher gesonderte Räume heraus, verschiedenen Verrichtungen und Zwecken in Raumform, Ausstattung, Einrichtung und Wirkung eigens angepaßt, und unter sich soweit zusammenhängend, als die Zwecke, denen sie zu dienen haben, sich näher oder ferner liegen. Dieser Prozeß der Differenzierung ist noch keineswegs abgeschlossen, und während in den vergangenen Jahrhunderten hauptsächlich Fürstenpalast und Adelsschloß eine große Zahl verschiedener und verschieden ausgestatteter Räume umschloß, sind in der neueren Zeit auch die bürgerlichen Schichten infolge des steigenden Reichtums, der wachsenden Bildung und ästhetischen Verfeinerung immer anspruchsvoller, reinlicher und ausgesprochener in ihren Bedürfnissen, milieuempfindlicher geworden. Die Vereinigung von Wohn-, Eß-, Arbeits- und Kinderzimmer in *einem* Raume, für manche Schichten noch selbstverständliche Lebensgewohnheit, ist uns unerträglich geworden, und unser Behagen ist erheblich gestört, wenn wir selbst nur einmal in unserem Arbeitszimmer auch essen müssen. Zu den Räumen, die wir eben in statu nascendi studieren können, die in der augenblicklichen Entwicklungsetappe dort und da als Be-



BRUNO PAUL, MUSIKZIMMER AUF DER AUSSTELLUNG MÜNCHEN 1905

AUSFÜHRUNG DURCH DIE VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK

dürfnis gefühlt werden, gehören eine gesonderte Spülkammer neben der Küche, ebenso eine Art Vorplatz derselben, an dem mit Lieferanten und Händlern verhandelt und zugleich die Vorräte aufgestapelt werden können, ferner Blumenzimmer und Wintergarten, eigentliche Bibliotheks- und Lesezimmer, in anderen Kreisen Kinderspielzimmer neben den Kinderschlafzimmern; dazu gehören auch Musikzimmer im spezifischen Sinne des Wortes, außer den Gesellschafts- und Empfangsräumen mit Musikgelegenheit. ▫

▫ Das Bedürfnis nach einem Musikzimmer ist schon in weiteren Kreisen gefühlt, als es vorläufig befriedigt werden kann; ich brauche nicht genauer auszuführen, inwiefern diese Erscheinung mit der immer steigenden Bedeutung der Musik als Geselligkeitsfaktor, als Erziehungsmittel, mit der Vertiefung des Dilettantismus und der häuslichen Musikpflege zusammenhängt. Die Versuche, diesem Bedürfnis in der Schaffung eigener Musikzimmer entgegenzukommen, sind auch nicht mehr vereinzelt. Seit ungefähr zehn Jahren rechnet der Architekt namentlich beim Entwurf von Eigenhäusern mit einem eigenen Musikzimmer, auf Ausstellungen konnte man manches sehen, die Kunstgewerbe- und Architekturzeitschriften berichten immer wieder von solchen. Ich möchte hier für den, der sich näher mit der Frage befassen will, Beispiele zusammenstellen, die seit 1900 in Deutschland entstanden sind, dann einige teils ausgebildete, teils erst angedeutete Typen besprechen und kurz aus dem Sinn des Musikzimmers die Gesichtspunkte für die räumliche Form desselben ableiten. Ich lasse vollständig unberücksichtigt, welche Möbel in ein Musikzimmer gehören, welcher Wandschmuck, welche Farbe und Stimmung; denn das sind Fragen für sich, und man darf nicht etwa glauben, das Musikzimmer sei ein — beliebiger — Raum, in welchem ein Flügel, Notenschrank und Notenpulte stehen. Die Tonsur macht nicht den Mönch; ebensowenig ein Flügel das Musikzimmer. ▫

▫ Olbrich hat die Halle im Haus Christiansen zum Musikraum verwandelt, Behrens in seinem Haus ein eigenes Musikzimmer (S. 191) geschaffen, man konnte sie 1901 in Darmstadt sehen. Auf der Dresdener Ausstellung 1906 sah man Musikräume von F. Schumacher, O. Hempel, A. Grenander und B. Pankok, zu München in der Ausstellung für angewandte Kunst 1905 ein



BRUNO PAUL, MUSIKZIMMER AUF DER AUSSTELLUNG MÜNCHEN 1905 AUSFÜHRUNG DURCH DIE VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK; KAMINWAND VON J. J. SCHARVOGEL

solches von Bruno Paul. Seitdem wurde eine große Reihe bekannt, von Pützer (im Landhaus Mühlberger) von Th. Fischer, H. Muthesius, Leopold Bauer, O. March, H. Kühn, R. Riemerschmid (im Hause Finser in Baden-Baden), K. Moser, W. Kreis (beide durch die Dresdener Werkstätten), Alfred Altherr, E. v. Seidl, P. L. Troost u. s. f. Man sieht, Künstler der verschiedensten Richtung haben sich an dem Problem versucht, und ich will ausdrücklich bemerken, es in ganz verschiedenen Punkten gesehen. So ist für Behrens das Musikzimmer in erster Linie ein Stimmungsraum; die Hauptsache ist ihm die Wirkung, die von den Farben, dem Gemälde und den Ornamenten der Möbel ausgeht; ein Heiligtum ist ihm das Musikzimmer, der Ersatz der Hauskapelle; darin lebt der Mensch der Betrachtung, gehört er sich, sammelt sich in Kunstandachten; und auf diesen Heiligtumseindruck ist alles (S. 191) stilisiert: die Marmorgewände, die goldene Decke, die Wandbekleidung aus blauem Spiegelglas, das symbolische Gemälde in der Flügelnische, die Linie der Ornamente, Form und Farbe des Flügels, Pultes und der Stühle. ▫

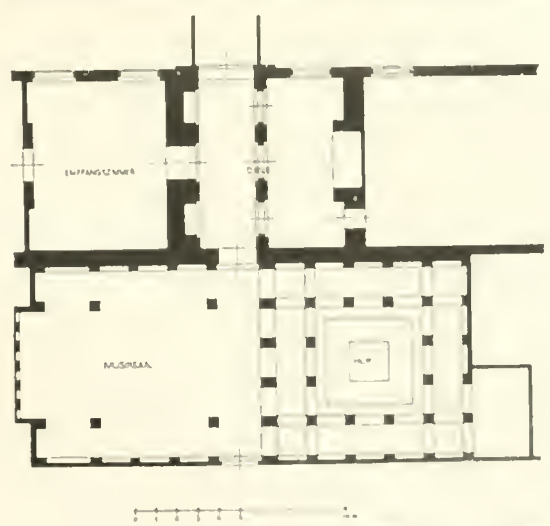
▫ Ich meine, das Musikzimmer ist etwas anderes je nach dem Besteller, dem es gehört; es gibt, wenn ich mich so ausdrücken darf, ein eigentliches Musik-Arbeitszimmer, für den Berufsmusiker, den Sänger, Instrumentisten, Komponisten; einen Raum, in welchem der Musizierende in der Regel sein einziger Zuhörer ist, in dem er arbeitet wie ein Gelehrter in seiner Studierstube, ein Kaufmann in seinem Bureau, ein Arzt im Konsultationszimmer. Ganz anders ist es mit dem Raum bestellt, den ich Musik-Konzertzimmer nennen möchte. Ihn wird — unter den heutigen Verhältnissen — der reiche und vornehme Musikliebhaber oder Musikdilettant sich bauen lassen, ein Mann, der seine musikalischen Bedürfnisse nicht im öffentlichen Konzertsaal befriedigen will, oder der gerne mit geladenen Freunden und Gästen intimere Bekanntschaft mit einem Musikstück machen will, indem er selbst mitspielt. In diesem Musik-Konzertzimmer gibt es Ausführende und Publikum, und Aufgabe des Architekten ist es, beide räumlich zu sondern und doch in Beziehung zu setzen, ähnlich wie im Konzertsaal Ausführende und Publikum getrennt und doch zueinander orientiert sind. Aber das Musik-Konzertzimmer ist immerhin noch ein Wohnraum, nicht ein



ALFRED ALTHERR DAMENMUSIKZIMMER

öffentlicher, beliebigem Publikum zugänglicher Saal, und das ergibt für den Architekten ganz reizvolle Möglichkeiten und Schwierigkeiten; ich erinnere nur an das Podium-Musikzimmer, in dem der Platz für Flügel und Musiker etwas erhöht ist und dadurch sich vom Zuhörerraum abgrenzt. Die letzte Variante möchte ich Musik-Gesellschaftszimmer heißen; es ist bedeutend größer in seinen Ausmessungen und dient jener Geselligkeit, welche die Musik als Bindemittel nützt. Es hat viele Situationen zum Sitzen und Zuhören, Wege, auf denen die Gäste sich hin und her bewegen, zueinander gelangen, es ist geräumig genug zum Tanzen, hat die Möglichkeit für ein improvisiertes Büfett, und ist doch im Grunde Musikraum, sofort von der Sängerin, die sich hören lassen will, von dem Streichquartett oder der Tanzmusik beherrscht. Die reichste Gastlichkeit, die von Standes wegen verpflichtet ist, bei großen Einladungen Besonderes zu leisten, denke ich mir als Bestellerin solcher Musik-Gesellschaftszimmer bis zu den Dimensionen eines eigentlichen Tanzraumes mit Musikpodium, wie ihn z. B. R. Riemerschmid (S. 187) einmal entworfen hat. ▫ Damit glaube ich die wichtigsten Typen eigentlicher Musikzimmer gekennzeichnet zu haben; an sie schließen sich allerlei Zwitter an: Wohnzimmer mit Musikgelegenheit, Vorplätze mit solcher; manchmal muß zum Musizieren eine Flucht von Zimmern: Wohnzimmer, Eßzimmer und Arbeitsraum verbunden werden; ich gehe auf solche Möglichkeiten hier nicht ein; entweder handelt es sich dabei um Keimformen irgend eines Musikzimmertypus oder um einen Notbehelf. Wichtiger ist die Diskussion des Prinzips, das für die einzelnen, vorher charakterisierten Typen maßgebend ist. ▫

▫ Ich meine folgendes. Wie ein Wohnraum für den ersten Blick jedes Eintretenden ohne weiteres verständlich sein soll, die Plätze und Situationen, an denen man sitzt, liest, plaudert, und die Wege, auf denen man bei dem natürlichen Ablauf des Lebens von einem Platz zum andern kommt, kurz, wie ein Wohnraum so eingerichtet sein muß, daß jeder sich ohne weiteres richtig in ihm orientiert, so meine ich, ist für ein Musikzimmer neben dieser allgemeinen Orientierung der Plätze und Wege noch eine spezielle unerläßlich, die Anordnung der Plätze und Wege in Rücksicht auf die Tonwege, auf Resonanz und Reflexion des Schalles. Das sind in erster Linie Fragen der Grundrißgestaltung, in zweiter solche der



PETER BEHRENS, MUSIKSAAL AUF DER AUSSTELLUNG 1906 IN DRESDEN NEBST GRUNDRISS DER GESAMT-ANLAGE

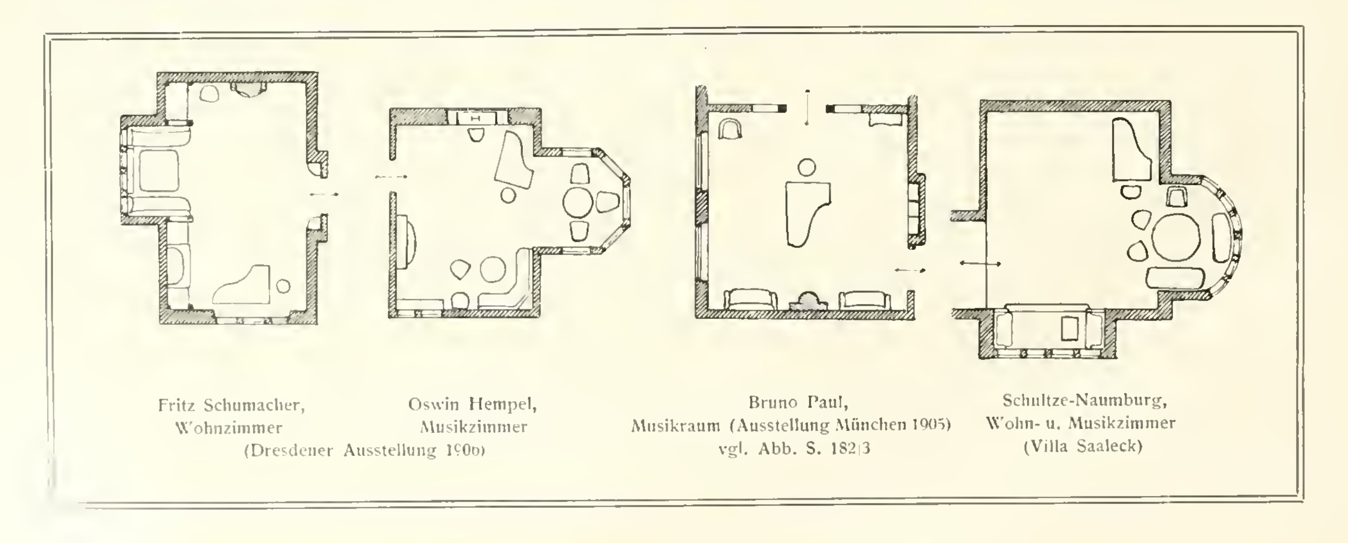
Ausstattung. Gewiß ist die gute oder schlechte Akustik eines Raumes heute noch in hohem Grade Zufall, gewiß hängt vieles von der Beschaffenheit der Luft und der Materialien ab; aber einige Raumformen kann man doch als unbedingt falsch nachweisen, andere als erprobt gut bezeichnen. ▫

▫ Wir wissen im allgemeinen, daß es in einem Raum um so besser klingt, je größer er ist, je weniger Möbel, Tapeten, Teppiche, Vorhänge dämpfend und brechend ihn erfüllen, je gleichmäßiger die Grundrißform, die Ausbreitung des Tones nach allen Seiten erlaubt; andererseits wissen wir, daß der Raum nicht allzu leer sein darf, sonst dröhnt er. Als Faktoren, die immerhin noch regulierbar sind, kommen Temperatur und Feuchtigkeitsgrad der Luft, Wandverkleidung und Anordnung der Maueröffnungen in Betracht. ▫

▫ Wir fassen hauptsächlich den Grundriß ins Auge und fragen: wie sind bei gegebener traditioneller Form desselben die Plätze der Musiker und Zuhörer zu verteilen, unter dem Gesichtspunkt einer guten akustischen Wirkung und eines wohnlichen Eindrucks? Bruno Paul (S. 182/3) setzt bei annähernd quadratischer Grundfläche die Zuhörer ordentlich »im Kreis« um den Flügel in der Mitte herum. Dadurch bleibt ein schöner Raum für freieste Bewegung durch das Zimmer; dadurch haben alle Zuhörer auch die Möglichkeit des Blicks auf den oder die Musiker — manche Menschen brauchen das, anderen ist es mindestens nicht unangenehm, und bei privaten Musikveranstaltungen werden es sicherlich die meisten lieben, den Sängergast oder die wohlbekannte Dilettantin auch betrachten zu können. Der persönliche Kontakt zwischen dem Musiker und seinem Publikum als Teilen einer und der gleichen Abendgesellschaft ist ein anderer, menschlicherer, als der im Konzertsaal. Außerdem kann bei dieser Anordnung der Ton ungehindert sich ausbreiten, gleichmäßig nach allen Seiten, und durch den Architekten ist meines Erachtens hier niemand benachteiligt, vielleicht aber durch den Solisten, wenn dieser kontinuierlich in eine Ecke singt. Die wenigen Möbel und ihre Anordnung in sichtbarer Orientierung auf den Flügel, der Mangel an allem Ablenkenden macht auch die Ausstattung zu einer beachtenswerten; die Holztäfelung bis zu $^3/_4$ Höhe des Raumes ist der Resonanz nicht ungünstig. Das einzige, was einem in dem Raume bedrücken konnte, war seine Farbigkeit: Braun und Graugrün, überall nur sehr schwere Töne, selbst der schablonierte Fries über der Holztäfelung dem Ganzen eingepaßt. Am Tage wirkte dieses Ensemble entschieden zu reserviert, wie eine Lebensdämpfung. Vielleicht ändert das Licht, das aus vielen über die Decke angeordneten Birnen strahlt, den Eindruck wesentlich, vielleicht beleben ihn die Toiletten der Gesellschaft, die sich darin versammelt. Man muß bedenken, daß ein Musikraum erst lebendig wird, wenn der Mensch ihn belebt — leider konnte man ihn auf der Ausstellung München 1905 nicht einmal beleuchtet sehen. ▫

▫ Es ist selbstverständlich, daß bei kreisförmiger Grundfläche, bei jedem dem Quadrat sehr nahe stehenden Rechteck eine ähnliche Gruppierung möglich und günstig ist, aber nicht die einzig mögliche. Das kann man an dem Entwurf von W. Kreis (S. 188/9) sehen. Auch hier sind die Sitzplätze der Wand entlang in einem Dreiviertelkreis angeordnet, von kleinen Konsoltischen, von der Türe unterbrochen; von jedem Platz aus kann man auf den an die Wand des letzten Viertels gerückten Flügel blicken; und Kreis hat es völlig vermieden, daß ein Zuhörer hinter den Rücken des Musizierenden zu sitzen kommt, indem er den Flügel in einen Fenstererker mit geringer Tiefe rückt, in dem volles Licht auf Musiker und Noten fällt. Auch hier große Freiheit der Bewegung, auch hier lediglich durch die Lagebeziehungen der Möbel, das Fehlen alles Zweckwidrigen der zwingende Eindruck des prädestinierten Konzertzimmers. ▫

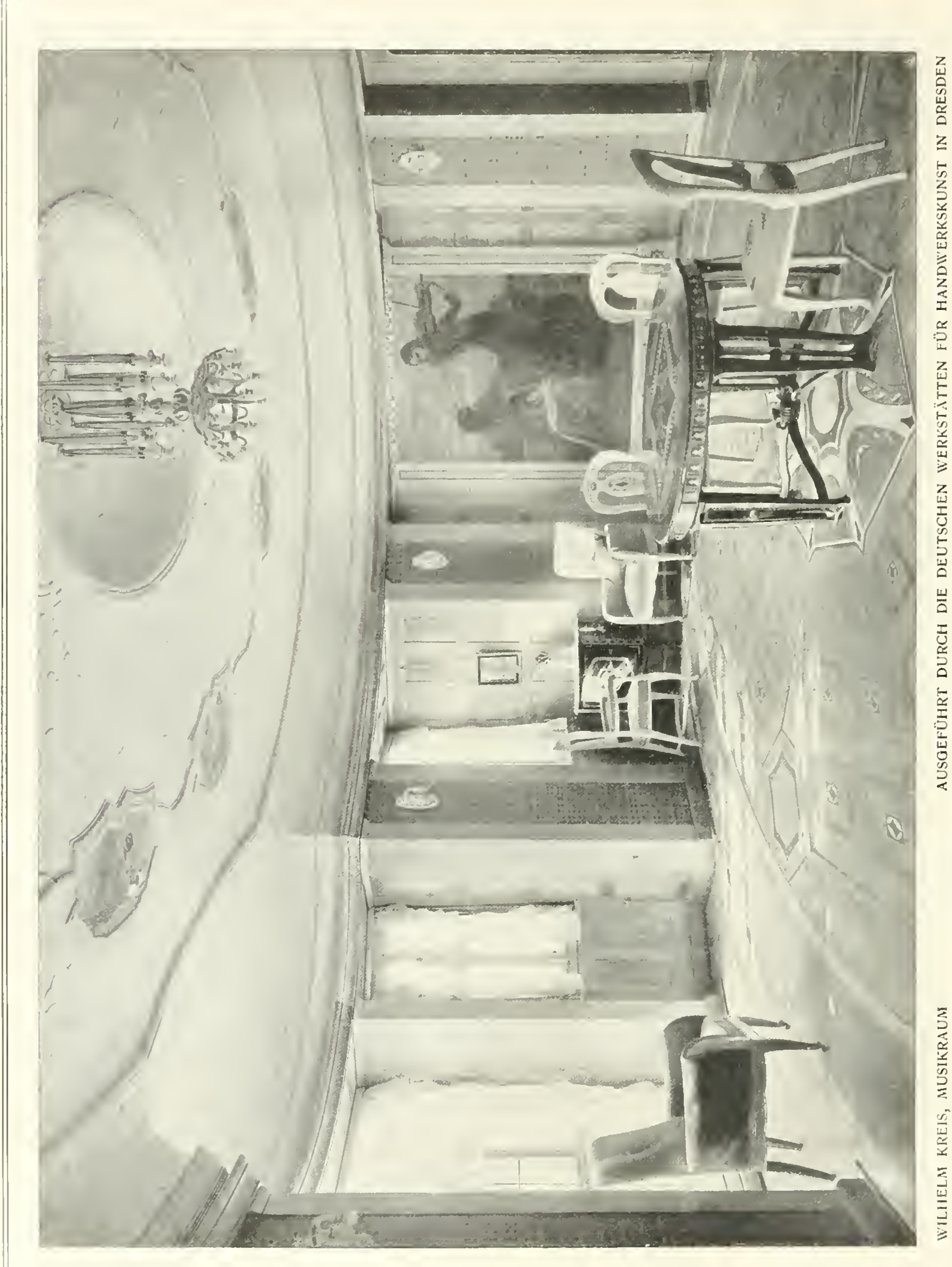
▫ Mit den Grundrissen des Festraumes von B. Pankok, des Musikwohnzimmers von F. Schumacher und des Musikzimmers von O. Hempel kommen wir zu den ausgesprochenen Rechtecken mit und ohne Erker. Pankok gewinnt durch die Türeinbauten die Möglichkeit, das Publikum an die beiden Schmalseiten zu verweisen; dort sind Ecksitzplätze, Bänke; in der schmäleren Mitte des bohnenartigen Grundrisses sitzt die Tonquelle; die Grundrisse Schumacher (S. 186) und Hempel (S. 186) wollen als Gegenbeispiel und



Fritz Schumacher, Wohnzimmer — Oswin Hempel, Musikzimmer (Dresdener Ausstellung 1906) — Bruno Paul, Musikraum (Ausstellung München 1905) vgl. Abb. S. 182/3 — Schultze-Naumburg, Wohn- u. Musikzimmer (Villa Saaleck)



RICHARD RIEMERSCHMID: TANZRAUM — AUSGEFÜHRT DURCH DIE DEUTSCHEN WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST IN DRESDEN



WILHELM KREIS, MUSIKRAUM

AUSGEFÜHRT DURCH DIE DEUTSCHEN WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST IN DRESDEN



WILHELM KIMBEL, MUSIKZIMMER — AUSGEFÜHRT DURCH DIE DEUTSCHEN WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST IN DRESDEN

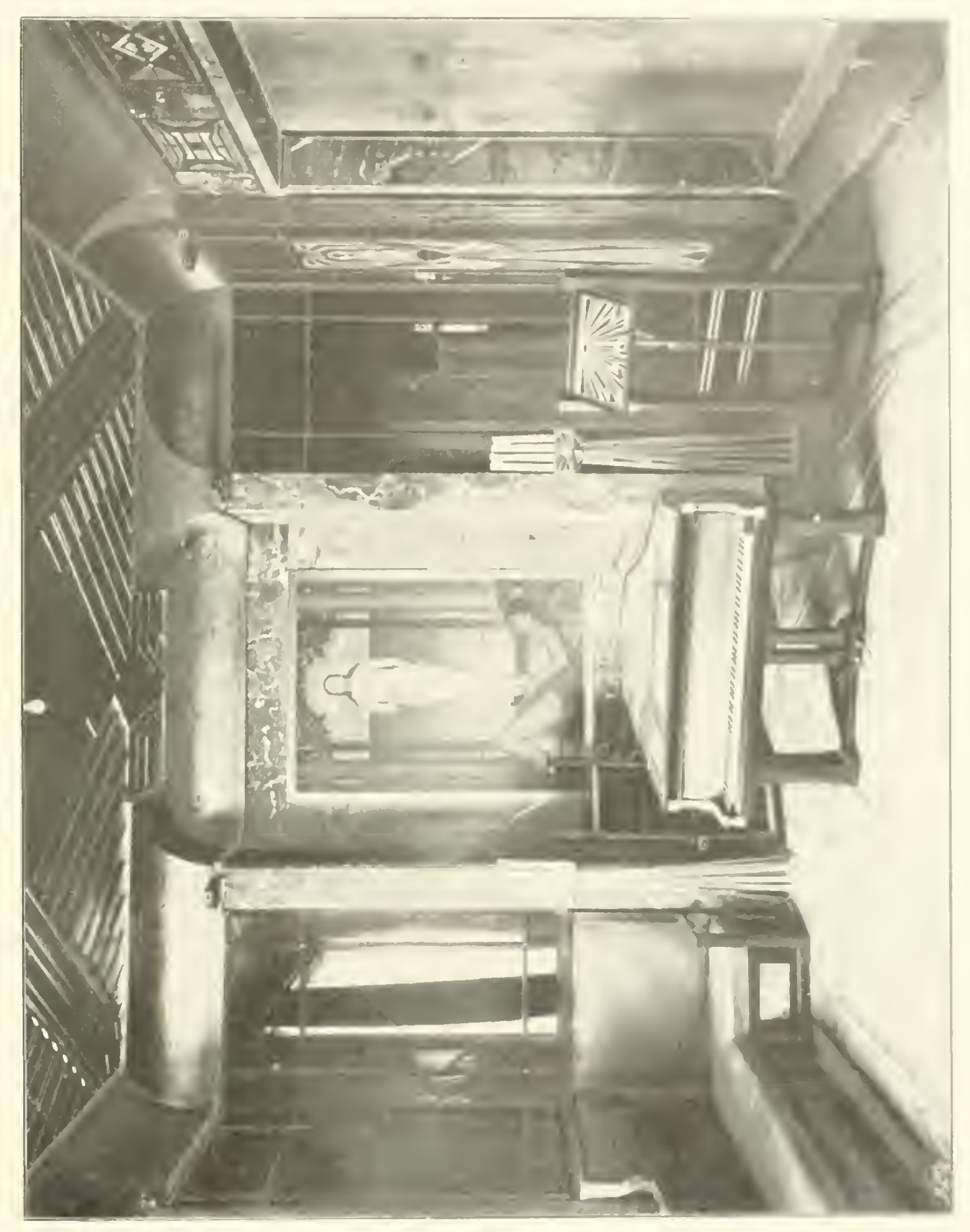
Beispiel verglichen sein. Schumacher baut den Erker weit von der Tonquelle weg und füllt ihn mit Möbeln; dadurch nimmt er den Zuhörern, die er darin unterbringt, fast ganz den Blick auf den Musizierenden und erschwert ihnen die Aufmerksamkeit. Aber mit dem geräumigen Erker gewinnt er einen schönen Familienplatz, und so scheint das Wohnzimmer zu gewinnen, was das Musikzimmer einbüßt. Aber es scheint nur so; denn dadurch, daß alle Sitz- und Arbeitsgelegenheit in diesen Erker hinausverlegt ist, wird er wieder zu klein für den Lebensgebrauch; und außerdem ist die — wahrscheinlich aus akustischen Gründen gewählte — flache Tonne ein anspruchsvoll-unbehaglicher Deckenabschluß für einen alltäglichen Raum. Hempels Zuhörererker ist dagegen von behaglicher Tiefe und beginnt gleich neben dem Flügel; dadurch gewinnt der Architekt noch einen zweiten Platz, eine weitere Ecke für Publikum. Ähnlich wie in Hempels Musikzimmer ist die Raumdisposition auch in dem musterhaft schönen Zimmer auf Saaleck (S. 186), freilich trägt bei diesem der Charakter des Mobiliars und des wirklich Belebten viel zum Eindruck bei, was bei Ausstellungszimmern fehlt und wohl immer fehlen muß. Ein Ausstellungszimmer soll noch der Individualität des künftigen Bestellers und Besitzers Spielraum lassen und muß deshalb verhältnismäßig kahl, seelenlos sein, wenn ich mich so ausdrücken darf. ▫

▫ An die rechteckigen Grundrisse reihen sich die ovalen, die Rechtecke mit Apsisabschluß, die Rechtecke mit erhöhtem Podium an der Schmalwand. Der ovale Grundriß eignet sich mehr für das Musik-Arbeitszimmer; für Zuhörer ist kein rechter Platz darin, während man sich lebhaft vorstellen kann, wie in dem von Altherr entworfenen Raume die Sängerin am Flügel übt, hin und her geht, studierend, Noten lesend, oder an dem kleinen Tischchen schreibt. (S. 184. Es konnte leider nur die Hälfte des Zimmers hier veranschaulicht werden. Red.) ▫

▫ Alle Rechtecke müssen, wenn sie für das Musikzimmer sich eignen sollen, auch eine gute Breitenentwicklung haben; schmale, korridorartige Zimmer sind unglücklich für Musizierende und Zuhörer; entweder wird der Ton gepreßt oder er dröhnt wie in einer Röhre. Bei rechteckigem Grundriß ist die Größe des Raumes wirklich der entscheidende Faktor, und da in unseren Zimmern das Rechteck noch immer einen — unerklärlichen — Vorzug besitzt, so darf man wohl auf Muster hinweisen, wie das Schrödersche Musik-Empfangszimmer mit zwei Klavieren, und den auch in der farbigen Ausstattung gelungenen Raum im Landhaus Koepp-Rekum von Runge & Scotland (Bremen). In beiden Zimmern handelt es sich um Schöpfungen, die auch auf dem Hochparterre eines Miethauses möglich sind. ▫

▫ An die zentrierten Räume, an die Zimmer mit *einer* dominierenden Ausbreitung schließen sich solche, deren Grundriß durch Ausbauten, Erker, durch Niveauunterschiede sehr gliederungsreich ist. Es sind Räume, in denen viele »Situationen« entstehen, voneinander unabhängige Wohnplätze (S. 181). Sie sind, wenn nicht gar zu dezentralisiert und zerklüftet, der Absicht des Musikzimmers nicht ungünstig: ich möchte die Halle im Hause Christiansen als Beispiel dafür geltend machen. Bei ihr wirkt freilich die luftige Höhe noch mit; aber selbst wenn wir uns den Plafond des ersten Stockwerkes durchgezogen denken, bleibt noch ein Raum, in dem sich ungezwungen eine verschieden interessierte Gesellschaft verträgt, in dem dort zwei, drei Menschen plaudernd sitzen, hier eine Gruppe steht, dort ein Einzelner zu beschaulichem Überblick und andächtiger Aufmerksamkeit ein Asyl findet, in welchen der Musiker aus seiner Ecke unter der Treppe beherrschend hineinblickt und hineinsingt. ▫

▫ Die Arbeiten von Muthesius, Bruno Paul, Schultze-Naumburg und W. Kreis sind typische Lösungen des Musikzimmer-Problems; ihnen ist es gelungen, die Zuhörerplätze so zur Tonquelle zu orientieren, daß die Bedingungen der Auffassung möglichst günstig sind, und daß zugleich im Raum einheitlich verbundene Gruppen, Situationen entstehen, die im wohltätigen Gegensatz zu der Monotonie der Sitzreihen im Konzertsaal den Charakter des Privaten, Wohnlichen fundieren. Dazu kommt, daß auch die Ausstattung passend gewählt ist, sowohl die Dinge, die vorhanden sind, wie namentlich, was als überflüssig, zweckwidrig, ablenkend aus dem Musikraume verwiesen wurde. Darum ist der Eindruck dieser Räume ein eindeutiger, klarer, unaufdringlich stimmungsvoller, durchaus erfüllt von einer Atmosphäre, die auf den Vortrag edler Musik würdig vorbereitet. Eben diese eindeutige Stimmung läßt auch jede andere Verwendung des Raumes als Mißbrauch erscheinen; und ein Musikzimmer ist nur dann wahrhaft, was sein Name sagt, wenn es nichts anderes sein kann. Das klingt komisch, ist aber richtig, und ich meine, daß der komische Klang solcher Sätze um so mehr verschwindet, je stärker in Künstlerschaft und Publikum der Sinn für zweckdienliche Durchbildung aller kunstgewerblichen Formen wächst. Zweckmäßigkeit ist jedoch nicht einfache Brauchbarkeit, notdürftiges Genügen; höchste Prägnanz und Rücksicht auf die ästhetischen Empfindlichkeiten des Menschen sind ihr noch essentieller. Ich meine, an den Beispielen gezeigt zu haben, daß man zwar in fast jedem Raume Musik machen kann, daß aber erst, wenn das Musikmachen zum Zweck des Raumes erhoben wird, eine eigenartige Formgebung einsetzt, und daß derjenige Künstler die meiste Aussicht hat, zu neuen ästhetischen Werten geführt zu werden, der den Zweck am tiefsten erfaßt und für das Auge überzeugend gestaltet. ▫



PETER BEHRENS — MUSIKRAUM IM HAUSE BEHRENS IN DARMSTADT 1901

PAUL WALLOT

(ZU SEINEM 70. GEBURTSTAGE)

VON ROBERT BREUER

Es wäre ein Leichtes, vielleicht wäre es sogar das Nächstliegende, in diesen Tagen des Kunstgewerbes den Siebzigjährigen aus Dresden als einen Architekten zu feiern. Wir wollen aber doch lieber das Pathos ein wenig beiseite setzen, um uns einiger merkwürdiger Zusammenhänge zu erinnern, einiger typischer Vorgänge, die noch nie fehlten, wenn es galt, monumentale Bauten aufzurichten. Solch Erinnern soll und wird uns Einsicht bringen in das Wesen des Architekten und damit in die Persönlichkeit Wallots. — Der Zusammenhänge erster Kreis ist dieser: Im Jahre 1871 war für den Neubau eines Reichstagsgebäudes ein Wettbewerb erlassen worden. In der Jury saßen neben einigen andern: Statz, Hitzig, Lucae und Semper. Das Resultat des Wettbewerbes war sehr kläglich. Den ersten Preis bekam ein Herr Bohnstedt aus Gotha, den heute niemand mehr kennt. Dann reüssierten noch Kayser und Großheim, Ende und Böckmann, Mylius und Bluntschli. Keiner dieser Entwürfe war ausführbar; sie fielen der Vergessenheit anheim. Doch das ist es nicht, warum wir heute von ihnen noch einmal sprechen. Das tun wir vielmehr, um die Forterbung der um große Architektur Werbenden zu betonen. Ist es nicht seltsam, daß Hitzig und Lucae die Lehrer des Mannes waren, der in dem zweiten, später veranstalteten Wettbewerb siegte. Ist es nicht merkwürdig, daß dieser Mann, eben Paul Wallot, heute auf dem Lehrstuhle Sempers sitzt. Und weiterhin, als das zweite Preisausschreiben für das Reichstagsgebäude erlassen wurde, im Jahre 1882, da gelangten wiederum aus einer dunklen Menge von 189 Bewerbern Kayser und Großheim, Ende und Böckmann an das Licht und daneben noch Paul Thiersch, Cremer und Wolffenstein, Heinrich Seeling, Franz Schwechten. Wir brauchen nicht darüber zu streiten, daß die weitaus meisten dieser Namen uns heute nicht gerade das Höchste bedeuten; uns interessiert nur das Immerwiederauftauchen der gleichen Menschen. Ist es voreilig, aus solcher Zirkulierung von wenigen zu schließen, daß es sich bei der großen Architektur um etwas Aristokratisches, um das Verwalten einer Konvention handelt. Und das im schlechten, wie im guten Sinne. Man mag es bedauern, daß immer wieder Leute wie Kayser und Großheim, Schwechten oder Thiersch zur Stelle sind; man mag berücksichtigen, daß eine gewisse kapitalistische Ausrüstung dabei insofern eine Rolle spielt, als das Mitmachen so großer Wettbewerbe bedeutsame Unkosten mit sich bringt. Einerlei, die letzte Antwort ist damit nicht gegeben. Man bedenke wohl: unter den 189 Bewerbern des zweiten Reigens waren zwei, die bereits beim ersten durchs Ziel gingen. Und ferner: sämtliche Sieger der zweiten Konkurrenz sind von da an und schon früher als Architekten großen Stiles genannt worden. Nochmals: wir reden nicht von der Qualität, nur von der Stabilität. Es gibt in der großen Architektur ein Erbe; es gibt Erben, die, ob fruchtbar ob unfruchtbar, das Wappenschild an sich nehmen. Daraus folgt, daß es kaum möglich sein dürfte, jemals eine monumentale Architektur aus dem Leeren zu zeugen; unendlich langsam arbeitet die Entwicklung an großen Baumassen. Der Einzelne vermag fast nichts; und wenn er das Äußerste leistete, so ward er ein Exekutor bereits vorhandener Willenszentren und jeweilig regierender Machtfaktoren. Daher kommt es, daß man wohl Raffael und Watteau kennt; daß aber die Erbauer des Palazzo Pitti und des Schlosses von Versailles zumeist erst erfragt werden müssen. Mit welcher Erkenntnis die Aristokratie der großen Architektur als ein ungewöhnliches Maß der Versklavung an einen Massenwillen begriffen wurde. Die Erben der Konvention scheinen, metaphysisch betrachtet, nichts anderes zu sein als die Beauftragten der ökonomischen und politischen Macht. Und das, was diese Erben an Regeneration leisten, dünkt uns unter solchem Gesichtswinkel nur eine Materialisation der die Herrschaft übenden Potenzen. Alle Architektur, an erster Stelle aber der Monumentalbau gehorcht der Prädestination. Er wird, wie er werden muß. Darum sind die, die ihn als ein Greuel schaffen, nicht so sehr zu tadeln, wie die, die solch Denkmal der Schwäche zu ertragen vermögen, oder es gar begeistert preisen. Und umgekehrt: der Meister, der das Klassische leistet, hat nicht nur sich selber zu loben, hat auch denen zu danken, die ihn gewähren lassen und ihn bauen heißen. Es ist kein Zufall, daß Paul Wallot die Erbschaft antritt und ein neues Reich gründet zu einer Zeit, da wohl die Unfähigkeit noch rings im Lande nistet, die besten Köpfe aber bereits aus dem Marasmus der blöden Stilimitation und des Protzentums sich zur Qualität und zur ausdruckreichen Schönheit sehnten. Und in solchem Zusammenhang entbehrt es nicht der Pikanterie, daß die Akademie für das Bauwesen in einem Gutachten über Wallots Reichstagsgebäude nachdrücklich erklärte: daß der Architekt sich nach Möglichkeit von allem überflüssigen Schmuck und Aufwand fernhalten möge, daß er keinen Palast, sondern ein Arbeitshaus zu bauen habe. Hätte Wallot diesen Rat rückhaltlos befolgt, so hätte er — das darf man heute offen sagen — seinem Werke unendlich genutzt. Er hätte es bewahrt vor dem kunstgewerblichen Ballast, den wir heute nur noch als ein Verhängen und Zudecken der Architektur empfinden. Er hätte die Monumentalität des Reichshauses gesteigert, genau so wie er sie steigerte, als er den mannigfachen Einwendungen und Forderungen, die nach der Annahme des preisgekrönten Entwurfes an ihn herantraten, Folge leistete. Vergleicht man den preisgekrönten Entwurf des Jahres 1882 mit dem was heute steht, so kommt man beinahe in Versuchung zu sagen, daß da etwas völlig Neues geschaffen wurde.

Der Grundriß ist prinzipiell verändert; während damals eine deutliche Achse vom Königsplatz zur Sommerstraße, also west-östlich führte, ist heute eine achsiale Betonung in der großen Wandelhalle nord-südlich festzustellen. Während früher, da das Treppenhaus in der west-östlichen Achse lag, am Königsplatz wohl der Haupteingang disponiert war, nicht aber in der Außenarchitektur durch einen Vorbau zum Ausdruck kam, ragt jetzt an dieser Stelle ein mächtiger mit Stufen und Rampen ausgerüsteter Portalbau, ohne daß er jemals in Funktion treten könnte. Denn das Treppenhaus ist ihm entrückt, ist dezentralisiert und nach der nördlichen und südlichen Seite gelegt worden. Während damals der erste Entwurf wohl eine leidliche Größe aufwies, aber dadurch, daß er mit mehreren Hauptgeschossen rechnete, doch noch relativ neutral wirkte, sehen wir heute das Untergeschoß auf die Bedeutung eines Sockel reduziert und darüber machtvoll ein schlankes System von Pfeilern und Säulen sich recken. In all diesen Fällen verstand es Wallot, aus der Notwendigkeit eine Tugend zu gewinnen. So schwer es ihm auch gefallen sein mag, immer und immer wieder umzustoßen und neu zu prägen, so fand er doch aus solcher Tragik des Architekten, des Dieners und Versklavten, den Weg zur Freiheit. Oder, damit unser Betrachtungskreis keinen Riß bekomme und die Wahrheit nicht auf den Kopf gestellt werde: Paul Wallot gewann immer wieder Mittel und Wege, dem bauenden Massenwillen neue und architektonisch stets reifere Erlösung zu geben. Und darin nun, in solcher höchst gesteigerten Qualität des Exekutors wurzelt die Bedeutung der in einem Dienst am Unpersönlichen stehenden Persönlichkeit des Architekten. Darin wurzelt auch die Kraft für das Forterben der Konvention und deren oft unmerkliche, aber immer entscheidende Läuterung zur Klassik. ▫

▫ Diese Zusammenhänge sind es, derer wir uns erinnern wollten. Durch welch Erinnern nun aber doch das Pathos erwachte, das Paul Wallot als einen Architekten, als einen der Wenigen und Einsamen inmitten des kunstgewerblichen Niveaus ehren mußte.

DIE LEIPZIGER SCHRIFTSCHULE

Von Gustav E. Pazaurek

WIR Menschen in den Kulturländern bilden uns ein, lesen und schreiben zu können. Das hat aber nur bis zu einem gewissen Grade seine Berechtigung. Mit dem Lesen geht's ja noch so ziemlich; die Analphabeten sind wenigstens in Deutschland zum Glück eine ausgestorbene Klasse. Aber mit dem Schreiben haben wir es noch nicht allzu herrlich weit gebracht. Ich rede hier selbstverständlich nicht von der leidigen Orthographie, mit der das große Volk stets auf einem gespannten Fuße leben wird; wir sprechen hier von der Handschrift, welche neben einem nicht allzuweit gehenden, aber doch vorhandenen persönlichen Gepräge nicht in der Art der berüchtigten Medizinerrezepte rätselhaft und unergründlich sein soll. Eine klare, übersichtliche und dabei doch gefällige Schrift ist eigentlich leider sehr selten. ▫

▫ Man muß es schmerzlich bedauern, daß diese Seite in unserem ganzen Kulturleben gar so vernachlässigt wird. Wenn auf einem kunstgewerblichen Objekt eine Inschrift z. B. zu Bestimmungs- oder Widmungszwecken notwendig wird, so kann man nur zu häufig wahrnehmen, daß der betreffende Künstler diesen Teil seiner Aufgabe als etwas Untergeordnetes ansieht und daher am liebsten irgend einem Schriftenmaler oder Graveur die Ausführung überläßt. Bei manchen Entwürfen, selbst bei Wettbewerbarbeiten ist es keineswegs selten, daß irgend eine leergelassene Stelle mit der Bezeichnung versehen wird: »Raum für die Schrift«. Das ist ein großer Nachteil, denn die Inschrift kann ein kunstgewerbliches Objekt nicht nur entscheidend beleben, sie kann auch im gegengesetzten Sinne sonstige gute Qualitäten gänzlich paralysieren und vernichten.

▫ Es wäre daher dringend wünschenswert, wenn man der Schrift eine ungleich größere Aufmerksamkeit schenken wollte, als dies immer noch der Fall ist. Bei einer Ehrenurkunde ist doch geradezu die Schrift die Hauptsache. Man sollte daher nicht nur einige



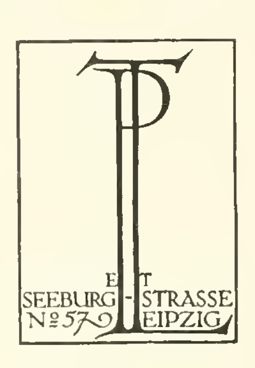
Randornamente entwerfen und die Schrift durch eine Druckerei einfügen lassen, wie dies häufig genug geschieht, sondern die Schrift selbst mit mindestens derselben Sorgfalt behandeln, wie die Schmuckelemente, die man sonst noch einfügen will. — Auch für das Titelblatt ist die Schrift von primärer Bedeutung. Wenn sich selbst hervorragende Künstler wie Louis

Corinth z. B. beim Elektra-Titelblatt dagegen versündigen, muß man dies um so mehr betonen, als so nachlässig hingeworfene Buchstaben nicht das geringste Gefühl für den richtigen Aufbau der Schriftzeichen, sowie deren Verteilung in der Fläche bekunden. ▫

▫ Kein Künstler soll sich zu vornehm dünken, dieser Aufgabe gerecht zu werden. Ein Albrecht Dürer oder ein Peter Flötner haben ihre so charakteristischen Schriften und Kalligraphenornamente selbst entworfen und dadurch ihre große Wichtigkeit anerkannt. Kein Wunder, daß die ihnen nachfolgenden Schreibkünstler eine so hohe Stufe einnehmen. Man braucht nur den herrlichen Initialen des bei Paul Fürst 1597 in Nürnberg erschienenen »Kunstrichtigen Schreibart« durchzublättern, um die Vielseitigkeit und treffsichere Eleganz der verschiedenen Alphabete zu bewundern. Allerdings betont schon die Vorrede dieses Buches, wie gedrillt wird, ohne Rücksicht darauf, daß ein- und dieselbe Handschrift nicht für alle Leute geeignet sein kann. Oder aber man denkt an brotlose Spielereien sogenannter Schreibkünstler, die sich damit brüsten, so und soviel Hunderte oder Tausende von Worten auf eine Postkarte zu bringen und dergleichen. ▫

▫ Das kann auf die Dauer nicht befriedigen. Die graphischen Künste haben in unseren Tagen einen so gewaltigen Aufschwung genommen, daß es selbstverständlich ist, daß auch die Schönschrift — nicht im kommerziell-banalen Sinne, sondern vom ästhetischen Standpunkte — nicht leer ausgehen darf. Und so sieht man denn auch schon verschiedene Künstler am Werke, um eine Besserung zu erzielen, namentlich F. H. Ehmcke-Düsseldorf oder Rudolf Koch-Offenbach; während des einen Stärke die Antiqua bildet, ist der andere auf dem Gebiete der Fraktur





SCHRIFTPROBEN
DER
LEIPZIGER SCHRIFTSCHULE

Jquique/Chile/

wichtig es den damaligen Kalligraphen war, etwas wirklich Bedeutendes zu schaffen und wie sie die ganze Literatur durchstöbern, um Belege für die hervorragende Stellung des Schreibkünstlers zu finden. Namentlich Luther wird mit dem nachfolgenden Zitat herangezogen: »Die Schreiberey ist bey vielen Hansen veracht / und sie wissen nicht / daß es ein Göttliches Werck ist / sehen auch nicht / wie es nützlich und nöthig der Welt ist. Wann sie aber die Feder auf den Hut stecken / so müssen sie selbsten bekennen / die Feder seye das obriste in der Welt / ohne welche sie auch nicht gerüst zum Streit / noch in Friede daher gehen können. Darumb sihest du / daß sie unseres Handwercks Zeug zu obrist setzen / und bildlich: da sie ihres Handwercks Zeug / das Schwerdt / an die Seiten gürten.« ▫

▫ Heutzutage hat das Wort Kalligraphie eine unangenehme Nebenbedeutung erhalten. Man denkt entweder an die geleckt und stereotype Kaufmannsschrift, die in einzelnen Instituten den braven Zöglingen ein-besonders zu Hause. Aber bei diesen beiden konzentriert sich doch das Hauptinteresse auf den Druck, dem sie vorzügliche Typen zugeführt haben. Die Handschrift will aber auch noch jenseits der typographischen Notwendigkeit gepflegt sein und daher hat sich jetzt in Leipzig die Schriftschule von Hermann Delitsch gebildet, die trotz ihrer Jugend schon so vorzügliche Arbeiten aufzuweisen hat, daß man sie jüngst zu einer ansehnlichen Ausstellung im Stuttgarter Landesgewerbemuseum zusammenfassen konnte.

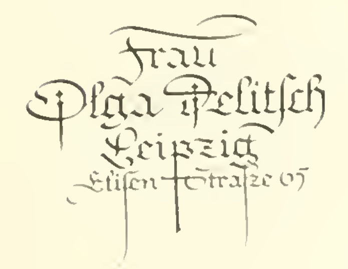
▫ *Hermann Delitsch* ist derzeit wohl der einzige ausschließliche Vertreter der Schriftkunst, der sich durch nichts von seiner Lieblingsaufgabe ablenken läßt, für die er unermüdlich in Wort und Tat eintritt. Gerade seine Bescheidenheit, mit der er sich sonst immer im Hintergrunde hält, macht es uns zur Pflicht, uns mit ihm etwas näher zu befassen, als dies bisher geschehen ist. Durch Familientradition für das wissenschaftliche Studium bestimmt, entschloß er sich, wenn auch schweren Herzens, Mediziner zu werden. Nach

dem Tode seiner Eltern vertauschte er diesen Beruf mit der Kunst, später als dies sonst in diesen Kreisen üblich ist. Die lange Beschäftigung mit der Wissenschaft hatte ihn kritischer gemacht, als es einer freien naiven Kunstausübung zuträglich sein mag. Aber andererseits trug die größere Reife dazu bei, das Wesentliche rascher zu erfassen. Nach einer kurzen vorübergehenden Tätigkeit in einem großen Leipziger Dekorationsmaleratelier besuchte Delitsch die Leipziger Akademie und wurde bald der vertraute und bevorzugte Schüler des durch seine Rekonstruktionswerke von Pompeji und Capri bekannt gewordenen Professors Carl Weichardt († 1905), und als dieser 1900 nach Dresden berufen wurde, auch dessen provisorischer Stellvertreter. Im Jahre 1902 erfolgte bekanntlich die Umwandlung der bisherigen Akademie und Kunstgewerbeschule in die heutige Akademie für graphische Künste und druck kamen. Schon der Prospekt dieser Ausstellung ist ein Musterbeispiel vornehmer und schöner Schriftwirkung; aber auch die anderen Proben von geschriebenen Bücherzeichen, Karten oder Briefköpfen zeigen die gleichen Vorzüge (vgl. die Abb.). Nebst dem Schreibmeister Delitsch waren an der genannten Ausstellung noch seine beiden früheren Schüler Paul Crone, welcher derzeit als Lehrer für Schrift an der Kunstgewerbeschule in Dessau wirkt, und Wilhelm Scheftel, der als selbständiger Buchgewerbekünstler in Leipzig tätig ist, ebenso Fräulein Elsa Gallwitz in Leipzig, welche hauptsächlich originelle Kleisterpapiere ausgestellt hatte, in die z. B. Monogramme oder einzelne Worte sehr geschmackvoll einkomponiert waren.

Die genannte Ausstellung war keineswegs einseitig, wie man etwa glauben sollte, sondern recht abwechslungsreich. Schon der Unterschied zwischen den bei Delitsch



Walter Mendelssohn
Leipzig



SCHRIFTPROBEN DER LEIPZIGER SCHRIFTSCHULE





Buchgewerbe, und Delitsch gründete mit Zustimmung des Direktors eine Klasse für »geschriebene Schrift«, an die sich auch eine Buchdruckabteilung anschloß. Aber gerade diese Verbindung des unabänderlichen Typensatzes mit der geschriebenen Schrift erwies sich auf die Dauer nicht als glücklich, so daß mit dem weiteren Ausbau der Leipziger Akademie die Buchdruckklasse an Belwe überging, während Delitsch, der seine Methode durch eingehende Studien bei Rudolf von Larisch in Wien (1907) entsprechend ausgebaut hatte, nun der alleinige Vertreter der Schriftschule wurde und eine eigene Fachklasse für die Schriftkunst erhielt. In dieser konnte nun das ganze Gebiet nach allen Seiten hin gepflegt werden. Gerade heute, da inzwischen z. B. durch die Düsseldorfer Schriftkurse für die preußischen Fachlehrer das Interesse für diesen Zweig neubelebt worden ist, konnte Delitsch durch seine ausschließliche Konzentration auf die geschriebene Schrift bald die schönsten Resultate aufweisen, die auch in der Stuttgarter Ausstellung 1911 zum Ausvorherrschenden Antiqua- und Kursivtypen, mit der Frakturschrift bringt eine Belebung ins Programm. Andererseits sorgt auch die verschiedenartige Größe für einen mannigfaltigen Eindruck, da wir nicht nur kleine Akzidenzdrucke, die nach der Schrift klischiert wurden, sehen, sondern auch große Diplome, wie das für den Kommerzienrat Karl Engelhorn, ja selbst ganze Plakate, unter denen das der Dalcroce-Kurse sowie das der Ausstellung selbst, welches in Linoleumschnitt hergestellt war, Hervorhebung verdienen. Auch die Farbe kam sehr ansprechend zur Geltung, namentlich in den Bücherzeichen, zu denen die passenden Kleisterpapier-Hintergründe sehr fein abgestimmt waren. Aber auch die Anwendung der künstlerischen Schrift in der Buchbinderei zeigt zahlreiche geschmackvolle Ausstellungsgegenstände, namentlich die hübsch disponierten Titel in einfacher Tuschschrift auf dem weißen Pergamenteinband oder auf den Pergamentrücken von Bänden, die sonst in Kleisterpapier gebunden waren oder auf Pergamentspangen, die sich

über die Rücken legten, verrieten durchwegs ein feines künstlerisches Empfinden und eine treffsichere Hand; während die auch vertretenen schablonierten Bände etwas zurücktraten, sah man noch manche reizvolle Spezialität, so z. B. das in bemaltes Pergament gebundene Gedichtbuch »Des Knaben Wunderhorn«, bei welchem auch der Schnitt eine wirkungsvolle farbige Schrift aufwies. ▫

▫ Wenn unter den Ausstellungsobjekten auch ein Buch ausschließlich geschrieben war, so wollen wir dies als eine Ausnahme gelten lassen; zur Regel kann selbstverständlich etwas derartiges nie werden. Ein Zurückgreifen in frühmittelalterliche Zeiten wäre gewiß wenig angebracht, und wir freuen uns, daß gerade bei Delitsch und seiner Schule das archaisierende Moment nur ganz leicht anklingt, aber niemals zu einer direkten Entlehnung führt. ▫

▫ So viel steht jedenfalls fest, daß die Leipziger Schriftschule, die sich mit der genannten Ausstellung sehr gut einführte, einen ausgesprochen individuellen Charakter hat. Aber auch innerhalb dieser Schule hat jeder Vertreter sein eigenes Gepräge, und gerade das ist das Interessante. Wir sind zwar in der Gegenwart in den graphischen Künsten keineswegs arm an Individualität. Im Gegenteil, es wird fast des Guten zu viel getan, indem es bald kaum einen namhaften modernen Kunstgewerbler geben wird, der für den Buchdruck nicht schon mindestens ein Alphabet entworfen hätte, was unseren Schriftgießereien ja angenehmer sein mag, als unseren Buchdruckereien. Aber während der Typensatz in unserer Zeit so vielgestaltig wird, hat gerade die Schriftkunst, in welcher sich die Individualität ja viel leichter entfalten kann, bisher noch wenig aufzuweisen gehabt, was den Drucktypen ebenbürtig gewesen wäre. Um so verdienstlicher ist daher das Auftreten der Leipziger Schriftschule und bei der Jugend ihrer Mitglieder und bei ihrem zielbewußten Streben können wir von ihnen die fruchtbarsten Anregungen mit Sicherheit erwarten. *G. E. PAZAUREK.*







ALBERT KAHLBRANDT
GRAVEUR UND ZISELEUR
HAMBURG

OBEN LINKS: ZINNTELLER. GEPUNZTES ORNAMENT, DURCH EINSCHLAGEN EINIGER PUNKTE U. FASSONPUNSEN HERGESTELLT

OBEN RECHTS: ZINNTELLER, VON DER RÜCKSEITE AUS GETRIEBENE SCHRIFT UND ORNAMENT SILHOUETTENARTIG ▫

UNTEN: ZINNTELLER, SCHRIFT UND ORNAMENT VON DER RÜCKSEITE GETRIEBEN, FRÜCHTE UND BLÄTTER MODELLIERT ▫

KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

VEREINE UND VERSAMMLUNGEN

□ **Dresden.** *Der vierten Jahresversammlung des »Deutschen Werkbundes«* gab ein öffentlicher Vortrag von *Hermann Muthesius* das Gepräge. Neben dem großen praktischen Arbeitsprogramm und dem reichen Felde geschmacklicher Betätigung im Kleinen, erschien es notwendig, einen Rückblick über den durchmessenen Weg zu gewinnen und das Ziel für die nächsten Jahre abzustecken. Wäre der »*Deutsche Werkbund*« wirklich nur die Angelegenheit einiger, ihrer Zeit weit vorausgeeilter Künstler, die, wie gehässige Gegner behaupten, sich in Szene setzen wollten, so hätte man längst und mit größerer Schärfe ein rein künstlerisches Programm entwickelt und in den Kreisen der Berufsgenossen und vor der Kritik ästhetisch verfochten und durchgekämpft. Wie aber der künstlerische Kampf zuerst zu einer Sezession führt und in dessen weiterem Verlauf die Kämpfenden und Vorwärtsstürmenden immer mehr isoliert, so wäre es am Schlusse nur auf die Kraft und die Ausdauer einiger besonders Begabter angekommen, deren Wunsch und Ziel sich, entsprechend ihrem Fortschritt, dem allgemeinen Verständnis immer mehr entrückten. In Wahrheit handelt es sich beim Deutschen Werkbund um etwas wesentlich Anderes! Jener Kampf der Künstler hat zehn oder fünfzehn Jahre *vor* der Gründung des Bundes begonnen und dauert für sich ungemindert fort. Er ist eine ästhetische Notwendigkeit, die wohl durch den Werkbund eine gewaltige Förderung erfahren hat, aber auch ohne ihn gefochten würde, so lange, bis die künstlerischen Ziele unverlierbar erreicht und geistiges Gemeingut der ganzen Nation geworden sind. □

□ Der *Deutsche Werkbund* hat, vielleicht nur wenigen Teilnehmern ganz bewußt, eine volkswirtschaftliche Basis und seine Gründung war eine notwendige Folge der dem deutschen Volke errungenen Stellung zum Welthandel. Unsere junge Nation tritt erst jetzt in den Kreis der Völker, die an jenem Welthandel teilhaben wollen und zwischen denen die große Entscheidung fallen wird, wer an ihm teilhaben *kann*. Was deutsche Kraft, Fleiß und Ausdauer vermochten, ist geschehen, so daß wir jetzt wenigstens zur Konkurrenz zugelassen sind. Aber Kraft, Ausdauer und Fleiß *allein* würden uns nicht lange mehr befähigen, konkurrenzfähig zu *bleiben*, dazu sind unsere volkswirtschaftlichen Vorbedingungen nicht ausreichend. Wären wir ein Volk mit reichen Materialschätzen und Naturprodukten, besäßen wir die billigsten Verkehrswege usw., so könnten wir vielleicht noch lange auf die materielle Unterbietung der Konkurrenz hinarbeiten. Aber leider treffen alle diese Vorbedingungen für uns nicht zu. Deutschland ist arm an Naturprodukten und leidet an einer rapiden Übervölkerung. Unsere Arbeitskraft ist teuer und der Umwandlungsprozeß der Naturprodukte zum Fertigfabrikat ist bei uns unendlich kostspieliger, als wie bei den meisten der am Welthandel beteiligten Völker. Wir müssen, um konkurrenzfähig bleiben zu können, etwas mit in die Wagschale werfen, was nur wir allein zu bieten haben, und um dessentwillen man unsere Waren auch dann noch auf dem Welthandel annehmen und begehren wird, wenn sie teurer sind, als andere: das ist *unsere nationale Eigenart!* □

□ Wohl müssen wir, muß auch der *Deutsche Werkbund* jenen Weg gehen, den unsere Künstlerpioniere gegangen sind. Aber der Werkbund kann und darf sich nicht mit l'art pour l'art-Gedanken, die sich gewiß in irgend einer Zeit durchsetzen werden, abgeben, sondern er muß, weil ihm das Feuer des weltwirtschaftlichen Kampfes auf den Nägeln brennt, auf einen nahen, wenn auch vielleicht weniger zugespitzten und lauten Erfolg bedacht sein. Er soll und darf niemals zu einer Sezession, die zeitweilig den Boden unter den Füßen verliert und Selbstzweck ist, werden, er muß vielmehr seine Wurzeln so sehr wie möglich in die Breite und in die Tiefe treiben, muß stets in innigster Verbindung mit den geistig und ökonomisch in Betracht kommenden Schichten des Volkes bleiben. Kurz und gut, *der Deutsche Werkbund muß eine lebendige Sache der deutschen Nation sein!* □

□ Jene Künstlerpioniere begannen ihren Kampf, weil ihnen ganz einfach die Stilnachahmerei und die künstlerische Unfreiheit und Gedankenlosigkeit zu dumm wurden und Übelkeit erregten. Der »Deutsche Werkbund« aber wurde vor vier Jahren begründet, weil die geistig und volkswirtschaftlich befähigten Köpfe des deutschen Volkes erkannten, daß es ein nationales Verbrechen wäre und das deutsche Volk selbstmörderisch in den Abgrund jagen würde, wenn wir es noch länger wagen wollten, den übrigen Welthandelsvölkern mit Imitationen *ihrer* Kulturen unter die Augen zu gehen. Bis da hatten deutscher Fleiß, Ausdauer und kaufmännische Tüchtigkeit uns nicht erkennen lassen, auf welchen Strudel wir zutrieben. Seitdem aber diese deutschen Tugenden an der Grenze ihrer Leistungsfähigkeit angelangt sind, seitdem die mit Naturschätzen viel reicher gesegneten anderen Welthandelsvölker angelangen haben, uns in denselben Produkten, die ja nicht *unserer* nationalen Eigenart entsprangen, materiell zu unterbieten, und uns zur Fortsetzung *dieses* Kampfes ganz einfach die Mittel fehlten, da war es die höchste Zeit, den Kampf auf das nationale, geistig-künstlerische Gebiet zu verlegen. Diesen Warnungsruf mit aller Eindringlichkeit immer und immer wieder verkündet zu haben, ist das Verdienst des »Deutschen Werkbundes« und seiner geistigen Führer, für das ihnen das deutsche Volk noch einmal dankbar sein wird.

□ Doch wie unsere künstlerische nationale Eigenart entwickeln und auf dem Weltmarkt zur Geltung bringen, wenn wir keine haben?! Tatsächlich waren die geistig-künstlerischen Schatzkammern des deutschen Volkes leer, leer wie ein hundertjähriges Grab, als wir uns darauf besannen, sie zu öffnen! Der Schrei des Entsetzens und der Entrüstung, als wir dies vor zehn Jahren entdeckten, gellt uns noch in den Ohren. Ungezählte Verwünschungen gegen unsere Vorfahren sind in jenen Tagen ausgestoßen worden, und erst ganz allmählich gelang es den philosophischen Köpfen, uns zu einer gerechteren Beurteilung der Sachlage zu bringen. □

□ Bei diesem Stadium setzte der vorher erwähnte programmatische Vortrag, den *Hermann Muthesius* auf der Werkbund-Tagung in Dresden hielt, ein. Er schilderte die wechselnden, wellenartigen Strömungen des Weltgeistes, der einmal dieses und nach gemessener Zeit jenes Problem der menschheitlichen Entwicklung erfaßt und durchdringt, bis es für eine Spanne genügend gefördert ist und liegen bleibt, bis eine spätere Generation den Faden wieder aufnimmt und weiterspinnt. Jahrhundertweise kann man dies Pendeln zwischen den großen Polen des Menschengeistes nachweisen. Das *neunzehnte Jahrhundert* hat die *technischen* Probleme auf eine Höhe gebracht, die uns zurückschauend schwindelnd dünkt und auf die wir in unserem jetzigen Stadium kaum noch neue Bausteine heraufseilen können, — das *zwanzigste Jahrhundert* wird dem Ausbau der *geschmacklich-künstlerischen* Probleme gewidmet sein. Die Anfänge hierzu haben sich, das darf man schon jetzt sagen, mit rapider Schnelligkeit entwickelt. Zuerst die Arbeiten der Fundamentierung. Die Basis der gedankenlosen und schlechten Kopiererei wurde entfernt, der Material-Betrug verpönt, die Schönheit der Arbeitsstoffe wiedergefunden und verkündet, die Zweckgerechtigkeit

allem Schaffen zur Bedingung gemacht. Alle diese Dinge sind, dank der intensiven und weitausholenden Propagandaarbeit der Werkbündler, schon Gemeingut einer großen, aber doch noch viel zu kleinen Schicht des deutschen Volkes geworden. Die Zeit war gekommen, neue und wichtige, von unseren Künstlerpionieren gezimmerte Tragepfeiler in dieses Fundament einzurammen.

Doch vorher mußten noch einige selbstsüchtige Profitmacher, Wechsler und Pharisäer aus dem Tempel neudeutscher Kunst gewiesen werden. *Muthesius* tat dies in würdiger, aber genügend deutlicher Form. Mancher Judas mag sich in nächster Zeit still aus den Reihen der Werkbündler schleichen. Gemeint sind jene »1850er«, die da glauben, mit den Grundsätzen der Material- und Zweckgerechtigkeit sei es getan, und die auf neuer Basis jene leidige Stilimitation, die sie den kunstgewerblichen Fabrikanten von vorgestern selbst so heftig vorgeworfen hatten, wieder aufnehmen zu dürfen glauben, ja die zu diesem Geschäftsmanöver sich die schlechteste Periode aus unserer Väter Werk, die Zeit um 1850, zum künstlerischen Vorbilde nahmen. Hier trennen sich unsere Wege! Mögen sie immerhin sagen, wir seien nicht recht bei Trost, wenn wir unser so kleines Häuflein von Mitarbeitern radikal verringern. Mögen sie! Hier ist reinliche Scheidung notwendig.

Vielleicht sind's aber nur irre gegangene, unselbständige Elemente, die sich zu uns zurückfinden? Sie sollen uns willkommen sein! Vielleicht kommt wirklich die langerwartete neue Paroleausgabe vom *Problem der Form* etwas spät? Man möchte es beinahe glauben! Jedenfalls ist es die höchste Zeit, das absichtlich zurückgedämmte künstlerische Element in die genügend ausgebauten Kanäle der wiedergewonnenen geschmacklichen Konvention sich ergießen zu lassen. Um eine Ausrede brauchen die Stilimitatoren neuester Provenienz also nicht verlegen zu sein!

Die Schaffung der neuen künstlerischen Form ist vor allem ein *architektonisches* Problem, eine Aufgabe der Organisation künstlerischer Werte. Die Baukunst soll die Schatzkammer sein, in der Kräfte der formalen und rhythmischen Gestaltung gesammelt und gesteigert werden. Von der nationalen Architektur wird der Strom rückwirkender Beeinflussung auf die gewerblichen, tektonischen und kunstgewerblichen Dinge ausgehen, in deren Produktion sich *unsere nationale Eigenart* aussprechen und uns auf dem Weltmarkt dauernd konkurrenzfähig machen und erhalten kann.

Es gehen also zwei Dinge parallel: die reine, künstlerische, auf eine neue Stilbildung subjektiv abzielende Bewegung, von deren Erfüllung allein aber das Bestehen des deutschen Volkes noch nicht abhängen würde, obwohl sie auch für unser inneres Selbstbewußtsein eine verflucht ernste Sache ist, — und die volkswirtschaftliche Erkenntnis, daß wir auf dem Weltmarkt mit entnationalisierten oder historisch-frisierten Produkten ganz einfach nicht mehr bestehen können und unter die Räder kommen müssen, — und hiervon hinge allerdings die Existenz der Deutschen ab. Solche materialistische Weltanschauung hat zu allen Zeiten und bei allen Völkern mit der Surrogatromantik und mit gedankenfaulem Selbstbetrug aufgeräumt, so auch jetzt und bei uns. Ist aber einmal eine neue Übereinstimmung (Konvention) der Anschauung und des Willens nach einer gemeinsamen Abänderung der Lebenshaltung vorhanden, so ergibt sich, auch auf künstlerischem Gebiete, die *Stilbildung* ganz von selbst.

Eine solche Konvention hat der Deutsche Werkbund bewußt geschaffen und die konsequente Krönung seiner Arbeit wird nun in der *Durchgeistigung* unserer industriellen und gewerblichen Produktion liegen.

Auf diesen Ton waren die meisten Reden der dreitägigen Tagung gestimmt. *Dr. H. Wolff,* Direktor des Statistischen Amtes in Halle, sprach über »Volkswirtschaftliche Aufgaben des D.W.B.« Während die Volkswirtschaft bisher meist ethische Ziele, z. B. den sozialen Schutz des Arbeiters, verfolgt habe, wolle der D.W.B. das wirtschaftliche Gut auf seinen Ausdruck betrachten in dessen Zusammenhang mit der Ästhetik. Dr. Wolff teilte die werkbündlerische Aufgabe in fünf Teile: 1. in die Schaffung von *Qualitätsarbeitsstätten;* 2. in die Gründung von *Qualitätskartellen,* die solche Produktion zusammenfassen. Er verwies hierbei auf Lists Wort von der Fabrikspezialisierung; 3. in die Ausbildung von *Qualitätsvermittlern* (Geschmacksbildung der Verkäufer); 4. in die Belehrung der *Qualitätskonsumenten;* 5. in die *Organisierung dieser Qualitätskonsumenten.* Mit dieser Verbindung von Mensch und Gut soll dem Qualitätsgedanken der innere Markt erobert werden. Hat aber das Gut den Ausdruck des menschlichen, nationalen Qualitätswillens angenommen, so wird es auch auf dem äußeren Markt gehandelt werden. — Geheimrat *Cornelius Gurlitt* leitete die »Diskussion über ästhetische Fragen«, die er dem Vortrag des Herrn Muthesius entnahm. Er suchte die Stimmung und das Verständnis der Versammlung, sie war öffentlich, betreffend die ästhetische Programmerweiterung des D.W.B. zu erforschen. Während bisher nur Zweck- und Materialgerechtigkeit (»Qualität«) gefordert wurde, sei man jetzt zur Pflege der Form entschlossen. Die Form kann nur ein Künstler geben. Wie aber wird sich der Käufer mit dieser vom Künstler individuell gegebenen Form abfinden? Wird sich der Künstler dem Streben, erst von der Konvention zum Stil zu gelangen, einfügen müssen und können, und wird die Schaffung von Typen wünschenswert sein? Wird die Novitätensucht der Produzenten nicht mit der Form Unfug treiben? Die Ästhetik hat künftig von realen Dingen auszugehen, anstatt wie früher den umgekehrten Weg zu machen. — Von allen Diskussionsrednern reagierte eigentlich nur Prof. Dr. *Theodor Fischer* auf diese Fragen, indem er für eine Einordnung der künstlerischen Individualität in das Streben der Menschheit nach gemeinsamem Ausdruck sprach. Architektur dürfe niemals Selbstzweck sein, sondern den Hintergrund für das Leben der Menschen bilden. *Karl Ernst Osthaus* meinte in einer längeren Ausführung, das architektonische Streben der Völker und Zeiten habe stets zwischen flächenhafter Raumgestaltung und körperhafter Bauweise gewechselt, je nach der demokratisch-organisatorischen oder individualistischen Veranlagung der Menschen. Zur Frage: Typ oder Individualität äußerte sich der Redner, es werde immer überragende Individualitäten geben, deren Schaffen eben durch den starken Kontrast zur Type eine Einheit mit ihr ergeben müsse.

Als *Gurlitt* zur *Ausbildung der Architekten* überging und den Ausspruch von Muthesius, die Technischen Hochschulen sähen leider ihre Aufgabe mehr darin, Räte vierter Klasse statt Künstler ersten Ranges auszubilden, erwähnte, da wurden die Geister lebendig. *Gurlitt* selbst ist als Kritiker des Lehrgangs an der Technischen Hochschule längst bekannt. Ihm sekundierte Geheimrat *Schmid* von der Technischen Hochschule in Aachen, der sehr richtig bemerkte, daß man auf diesen Hochschulen viel zu viel lehren wolle. Die Studierenden sollten da möglichst vollgetrichtert werden mit allem, was ihnen im späteren Leben jemals begegnen könnte; dies sei natürlich unmöglich, da kein Mensch diesen ganzen Stoff in sich aufnehmen könnte; vielmehr müßte man die Studierenden in ihrer Denkweise und Auffassung möglichst selbständig machen, damit sie sich dann nach eigenem Ermessen und nicht nach einem fremden Rezept mit den Dingen abfinden könnten. Der

Lehrstoff sei überdies so gehalten, daß sich die künftigen Hochbaukünstler mit Wasser-, Wege- und Brückenbau usw. beschäftigen müßten, wobei der künstlerische Teil absolut zu kurz käme. Bei dieser Aussprache wurden auch die *Baugewerkschulen* gestreift, von denen *Muthesius* meint, daß auch sie zu bessern wären und gute Resultate erzielen könnten, wenn sie von tüchtigen Künstlern geleitet würden, denn, wie überall, so käme es auch hier allein auf die Persönlichkeiten an. Da einmal von den Baugewerkschulen, von denen ja die meisten Architekturverderber in die kleinen Orte ausgehen, die Rede war, so ergab sich der Übergang zum *Heimatschutz* ganz von selbst. Da waren nun in der vorjährigen Werkbundversammlung einige recht scharfe Worte gefallen, über den Widerstand, den an manchen Orten die Heimatschutzbündler den Künstlern entgegensetzen. Professor *Fuchs* aus Tübingen verteidigte die Anhänger des Heimatschutzes gegen diese Vorwürfe. Man wolle den Künstlern möglichst Freiheit lassen, denn gute Kunstwerke würden sich immer vertragen, wenn sie auch aus verschiedenen Zeiten stammten. In erster Linie bezwecke der Heimatschutz die Erhaltung des historisch gewordenen Landschafts- und Stadtbildes, das gegen die Verschandelung durch schlechte neue Bauwerke zu schützen sei. Hier seien die Durchschnittsbaumeister zu fürchten, die versuchten, jene selbständigen modernen Künstler nachzuahmen. Sei es da nicht besser, wenn diese ländlichen Baumeister versuchten, die alte Bauweise nachzuahmen? Professor Fuchs hat nach unserer Meinung hiermit halb recht und halb unrecht; freilich kommt es schließlich auf dasselbe heraus, wenn diese Maurermeister gute alte oder gute moderne Kunst schlecht nachahmen und verballhornen, und da gute alte Vorbilder schon vorhanden sind, neue aber erst hergeholt werden müßten, so wären für die Nachahmung wenigstens schon Anhaltspunkte vorhanden. Muß aber denn wirklich immer *Kunst nachgeahmt* werden und müssen denn überhaupt die Arbeiten der Maurermeister »Kunst« sein wollen? Der Kardinalfehler liegt selbstverständlich in dem mangelhaften Zustande der Baugewerkschulen, bei denen nun zuerst der Hebel angesetzt werden muß. Auf den Technischen Hochschulen werden also keine Baukünstler, sondern im besten Falle Bauverwaltungsbeamte erzogen, und die Baugewerkschulen liefern eigentlich nur Architekturverderber. So werden wir von dem architektonischen Ideal, das Muthesius uns vorgehalten hat, immer noch sehr weit entfernt bleiben, wenn es nicht gelingt, diese beiden Schulen, die hohe und die niedere, radikal zu bessern. Wenn das Wort Heimatschutz ertönt, und besonders wenn dies in Dresden der Fall ist, so wird es nicht zu vermeiden sein, daß auch von der Seite des »Kunstwarts« hineinorakelt wird. Der »Kunstwart« ist derjenige, der in die Frage des Heimatschutzes, die an sich einen künstlerisch und geschmacklich guten Kern hat, das Bildungsphilisterium und die schulmeisterliche Anmaßung hineingetragen hat, wie eben in alles, was er anfaßt. Der Heimatschutz mußte leider ursprünglich mit Schlagworten populär gemacht werden; damit führte man aber die Bildungsphilister auf den Plan, die immer nur sich selbst und nicht die Sache sehen können. Jene Schlagworte geprägt zu haben, darauf ist *Avenarius* anscheinend sehr stolz und wacht eifersüchtig über sein Urheberrecht. Muthesius hatte nämlich beiläufig das Wort »Ausdruckskultur« angewendet und sofort reklamierte Avenarius dieses Wort, als von ihm stammend; er freue sich aber, daß Muthesius diesen Ausdruck »auch akzeptiert« habe. Während aber die meisten Sachverständigen das Wort »Heimatschutz« begrifflich möglichst einschränken und darunter eigentlich positiv nur den Schutz der echt künstlerischen Bauweise, negativ nur die Verhinderung der Maurermeisterkunst verstehen wollen, möchte *Avenarius* unter dieses Schlagwort unser ganzes ethisches Leben bringen. Es hat aber mit Heimatschutz oder mit dessen Übertretung absolut nichts zu tun, wenn die »Illustrierte Zeitung« im redaktionellen Teil bezahlte Reklamen bringt oder wenn in der Hygieneausstellung unlogischerweise ein nichtalkoholfreies Restaurant zu finden ist. Es ist wirklich an der Zeit, daß sich die künstlerisch interessierten Kreise endlich einmal gegen die Verwässerung aller künstlerischen Begriffe und die päpstliche Art der Kunstwartrichtung wenden. Wenn auch *Muthesius* öffentlich das Kriegsbeil des Werkbundes gegen die Heimatschutzbündler begraben hat, so fürchten wir, daß viele seiner Freunde und Anhänger, so sehr sie auch sonst mit Vergnügen auf seine Worte hören, ihm in diesem Falle die Gefolgschaft verweigern werden, solange man im deutschen Volk noch den Heimatschutz mit kunstwartlicher Schulmeisterei identifiziert. Ebenso wie die Heimatschutzbünde müssen sich auch die Fremdenverkehrsvereine künftig einer künstlerischen Leitung unbedingt unterwerfen und sich von der philologischen Richtung frei machen, mag auch Dr. *Paul Schumann* das bisherige Wirken der Fremdenverkehrsvereine verteidigen, so viel er will. Hier wie überall gehören die Künstler in die Front. Was Muthesius in seinen Schlußworten sonst noch über den Heimatschutz, der z. B. in England in den letzten sechzig Jahren eine neue und nicht sklavisch imitierende Tradition der heimatlichen Bauweise geschaffen habe, sagte, wird man gern unterschreiben, vorausgesetzt immer, daß den künstlerischen Sachverständigen der nötige Einfluß eingeräumt wird. Wir wollen lieber in *bewaffnetem* Frieden den professoralen und landrätlichen Heimatschützern gegenüberstehen, denn mit falscher Kunstbegeisterung (oder besser »Kunstwartbegeisterung«, Red.) kämen wir nur auf eine falsche Ebene, wie Muthesius selbst warnend bemerkte. ▫

▫ So viel über die Absteckung der Grenzgebiete und der nächsten künstlerischen und volkswirtschaftlichen Ziele des »Deutschen Werkbundes«. An praktischer Kleinarbeit innerhalb des bisherigen Programms ist im abgelaufenen Vereinsjahr recht viel geleistet worden. Die Behörden stehen der Regelung des *Submissionswesens* schon sympathischer gegenüber wie früher und ein Antrag *Paquet*, ihnen die Anstellung von Vertrauensmännern für die einzelnen Gewerbe, die bei allen Submissionen dauernd die Interessen der Qualität wahrzunehmen hätten, zu empfehlen, wird sicher auf einen guten Boden fallen. Auf weiterem, viele künstlerische und geschmackliche Fragen umfassendem Gebiete, kann als eine Beratungsstelle in ähnlichem Sinne auch die *Sächsische Landesstelle für Kunstgewerbe in Dresden* angesehen werden. Sie ist aus der großen Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906 hervorgegangen, deren Künstlerkomitee sich damals in Permanenz erklärte und im Laufe der Zeit eine Art von behördlicher Stellung erlangt hat. Diese Landesstelle legt großen Wert darauf, daß alle kunstgewerblichen Fragen (Restaurierung alter kunstgewerblicher Gegenstände oder An- und Verkauf solcher, Einrichtungen von Museen und Sammlungen, Errichtung und Förderung von entsprechenden Schulen, Abhaltung von Wettbewerben, Auswüchse in Behandlung der Ausschreibungen und Vergebungen von Arbeiten auf künstlerischem und kunstgewerblichem Gebiete, Erziehung der Künstler und kunstgewerblichen Handwerker durch Schulen, Beteiligung bei Ausstellungen, Veranstaltung von kleineren, örtlichen und Kreisausstellungen, Überwachung des unlauteren Wettbewerbs, Ausbildung unbemittelter, besonders Befähigter, Kampf gegen geschmacklose Gewerbe- und Industrieerzeugnisse auf allen Gebieten) überwacht werden und belehrend, helfend, bessernd, eingegriffen wird, eventuell unter Anrufung der Hilfe der

königlichen Staatsregierung. — Eine ähnliche Tätigkeit entwickelt die »*Vermittelungsstelle für angewandte Kunst in München*«, die der Ausstellung München 1908 ihr Dasein verdankt, den Verkehr zwischen Auftraggebern und Künstlern gut beeinflußt hat und auch, mit Hilfe der Bayrischen Staatsregierung junge Künstler in die Industrie-Werkstätten entsendet, damit sie sich dort praktische Kenntnisse über die Industriezweige, für die sie arbeiten sollen, aneignen können. Hofrat *Peter Bruckmann*-Heilbronn, der Vorsitzende des Werkbundes, befürwortete als Großindustrieller solche Einladungen der Künstler in die technischen Betriebe, die möglichst viel Nachahmung finden mögen. Architekt *H. Wagner*-Bremen berichtete über den guten Fortgang des Planes der Einrichtung von *Bauberatungsstellen*.

▫ Die *Schulfrage* betraf ein Vortrag von *Else Oppler-Legband*, die in amüsanter Weise über ihre praktischen Erfahrungen in ihrer *Schule für Dekorationskunst* sprach. Man kann ihren vielen und ausdauernden Bemühungen für die Schaufensterdekoration nur danken und ihr beipflichten, wenn sie behauptet, ein Hauptweg zur qualitativen Sichtung und geschmacklichen Verbesserung der Warenläger führe über die Schaufenster. Es ist deshalb erfreulich, daß sich reiche Mitglieder des Bundes bereit finden ließen, die mit schweren pekuniären Sorgen kämpfende Schule wieder für einige Zeit in ihrem Bestande sicherzustellen. — Über die ausgezeichneten und erfolgreichen Bestrebungen des Inspektors des österreichischen gewerblichen Schulwesens, Prof. *Franz Cizek*-Wien, sind unsere Leser schon aus mehreren Artikeln über korrespondierende Arbeiten von Delavilla-Hamburg und anderen in diesem Blatte unterrichtet worden. *Cizek* fand mit seinem interessanten Lichtbildervortrag über die *Erweckung des Geschmacks und künstlerischen Sinnes und der Gestaltungskraft bei seinen Wiener Schulkindern* großen und sehr verdienten Beifall. ▫

▫ Über die *Ausstellungsunternehmen* des Werkbundes ist zu sagen, daß man mindestens mit dem moralischen Erfolg der Ausstellung in *Brüssel* 1910 sehr zufrieden sein darf. Etwas problematischer erscheint uns der Wert der *Pariser* Ausstellung 1910, wenigstens in bezug auf die Auswahl der Gegenstände, gewesen zu sein; die in *Frankfurt a. M.* und *Berlin* geplant gewesenen Werkbundausstellungen können nicht stattfinden. In kleinerem Rahmen sind erfolgreiche Vorführungen von kunstgewerblichen Arbeiten in *Krefeld* und von Architekturen in *Lüttich* veranstaltet worden. Der deutsche Werkbund wird sich an der *Internationalen Lehrmittelausstellung in Dresden 1912* mit einer Abteilung »Fabrikschulen« und an der *Internationalen Baufachausstellung Leipzig 1913* beteiligen. Ganz besondere Anerkennung verdient die Tätigkeit des von *Karl Ernst Osthaus* geleiteten *Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe in Hagen*. Die Wanderausstellungen dieses Museums fanden großen Beifall und sind auch fürs nächste Jahr mit 21 Kollektionen von Arbeiten der wichtigsten kunstgewerblichen Zweige geplant. ▫

▫ Der Deutsche Werkbund begrüßt endlich das Erscheinen des I. Bandes der von Dr. *Paul Krais* herausgegebenen »*Gewerblichen Materialkunde*« »*Die Hölzer*« und empfiehlt seinen Mitgliedern diesen Band zur Anschaffung und Verbreitung. Dem in Vorbereitung befindlichen Band »*Schmuck- und Edelsteine*« von Dr. *Eppler* sieht der DWB. mit großem Interesse entgegen. Was die Bearbeitung des umfangreichen Gebietes der *Metalle* anlangt, so empfiehlt der DWB. dieses Gebiet in einer Anzahl von Sonderpublikationen zu behandeln, die dem vielgestaltigen Produktionsgebiet besser gerecht werden als ein geschlossenes Handbuch. — Mit *Monographien deutscher Reklamekünstler* wird das vorerwähnte deutsche Museum durch Vermittelung des Verlages Ruhfus in Dortmund herauskommen. ▫

▫ Das *Deutsche Museum für Kunst im Handel und Gewerbe in Hagen* wird aus der privaten Fürsorge des Herrn Osthaus heraustreten und in einen Verein umgewandelt werden, für den Mitglieder und Beiträge geworben wurden. Insbesondere sind größere Beiträge zum Baufonds gerade im gegenwärtigen Augenblick willkommen. Ein Bauplatz in unvergleichlicher Lage wird dem Museum geschenkweise zufallen, wenn bis 31. Dezember 1912 ein Baukapital von 300000 Mk. gezeichnet ist. Stiftern von mindestens 5000 Mk. wird ein Sitz im Ausschusse angeboten werden. ▫

▫ Zur Vorsicht vor *Lederfälschungen* usw. forderte ein eingehender Vortrag von Prof. Dr. *Loubier*-Berlin auf. Reichsgesetzliche Maßnahmen gegen den *fliegenden Kunsthandel* fordert der D.W.B. auf Antrag von *Fritz Hellwag*. Im Kampfe um die *Deutsche Schrift* wird der D.W.B. auf Veranlassung von Dr. *Paul Ferd. Schmidt*-Magdeburg öffentlich Stellung nehmen. Endlich wird der Deutsche Werkbund dafür wirken, daß die *Geschmacksbildung des deutschen Kaufmannes* zum Lehrgegenstand in den kaufmännischen Fachschulen erhoben werde (Antrag Prof. *Rieß*-Dessau).

▫ Der bekannte Berliner Physiker Dr. *Arons* hat einen Apparat »*Chromoskop*« konstruiert, den er im Werkbund vorführte und der vielleicht geeignet ist, die Übersicht über die Farben und deren Angabe nach Nummern wesentlich zu vereinfachen; damit wäre die früher von Riemerschmid gewünschte Verständigung zwischen Besteller und Ausführenden erleichtert. In den, einem Teleskop vergleichbaren Apparat wird ein Prisma eingesetzt, das aus je einem Kalkspatprisma und einem Glasprisma kombiniert ist und die Eigenschaft besitzt, die durchscheinenden Farben doppelt zu brechen und zu zerlegen. Sieht man durch, so erblickt man im Gesichtsfelde zwei verschieden gefärbte Kreise, die sich an einem Teil decken. Erscheint dieser von beiden Kreisen gedeckte Teil ganz weiß, so sind die beiden Farben komplementär. Dreht man das Prisma, so werden aus der jeweiligen Vorlage zwei andere, komplementäre Farbennuancen herausgehoben und es wird jene nach und nach in ihre Grundfarben zerlegt. Hiernach soll man aus einer Zahlentabelle die künftig gewünschten Farbenzusammenstellung ablesen und angeben können. ▫

▫ Damit sind einige der wichtigsten Unternehmungen und Pläne des D.W.B. geschildert. Es erübrigt noch für die *interessanten Führungen* durch das Krematorium von Schumacher, durch die neuen Viehhallen von Erlwein, durch die Hygiene-Ausstellung und durch die Gartenstadt Hellerau mit den Fabrikgebäuden der Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst Dank zu sagen. ▫

▫ *Im nächsten Jahre wird in Wien getagt werden.* Der österreichische Bruder will die Hand zum Bunde reichen und wir wollen uns dessen freuen. Kamen uns doch schon öfters aus Wien, insbesondere durch den Mund des sympathischen Sektionsrates Dr. *Vetter*, großzügige Anregungen, deren Befolgung beiden Völkern die Basis festigen würde, von der sie entscheidend in das große Rad des Weltmarktes eingreifen könnten.

Fritz Hellwag.

Für die Redaktion des Kunstgewerbeblattes verantwortlich: FRITZ HELLWAG, Berlin-Zehlendorf
Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig. — Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H. in Leipzig

Redaktion: FRITZ HELLWAG, Berlin-Zehlendorf-Wannseebahn
Verlag: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13

KUNSTGEWERBEBLATT
NEUE FOLGE ··· XXII. JAHRGANG
Heft 11 August 1911

Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe i. B., Königsberg i. Pr., Leipzig, Magdeburg, Pforzheim, Stuttgart

DER STÄDTEBAU ALS ARCHITEKTONISCHES PROBLEM

Von Robert Breuer

Selbst Freunde der Kunst meinen zuweilen, daß es sich nicht verlohne, für Architektur ein sonderliches Interesse zu haben; handele es sich doch bei dieser Disziplin um etwas Totes, Konventionelles, selbst Bureaukratisches. Höchstens könne einmal hier und da ein einzelner Architekt die Aufmerksamkeit beanspruchen; aber die Architektur als solche, die Masse dessen, was gebaut wird, gar die Bebauungspläne und das, was man Städtebau nennt, mit all der Fülle von technischen und hygienischen Fragen, das habe keine spezifisch kulturelle, auch keine künstlerische Bedeutung. Das seien Dinge, die dem Verwaltungsapparat und den Wirtschaftspolitikern zugehören. Solche Ansicht ist sehr töricht und begreift nichts vom Wesen der Architektur. Architektur, das ist nämlich: jene konkrete Abstraktion, die durch Jahrtausende der geschichtlichen Entwicklung in konzentrierter Energie das tiefste Wesen versunkener Geschlechter und die Daseinsart gestorbener Völker lebendig erhielt. All diese Bildungen aus Stein und Erz, die Häuser, die Tempel, die Kirchen, sind kostbare Gefäße, in denen die Essenzen ausgeloschter Erscheinungen des sozialen Organismus unvergänglich gespeichert wurden. Was ist es denn, was uns vor den Pyramiden erschauern macht; sind das nur die gewaltigen Abmessungen, ist das nur diese äußerste, brutale Ökonomie der Monumentalität? Gewiß nicht; was uns die Pyramiden zu einem Erlebnis werden läßt, ist das seltsame Wunder der Wiedererweckung all jener ungeheuerlichen Kräfte, jener grausamen Herrschergelüste, jener Vergottungstendenzen, durch die vor langen Zeiten diese Bauwerke gewollt wurden. Was uns heute besiegt, ist nichts anderes als ein Reflex von dem Triumph, den die Dynastien des Nillandes sich selber schufen. Architektur ist festgewordene Macht; Architektur ist die Materialisation sozialer Herrschaft.

Es ist nützlich und notwendig, das architektonische Detail zu kennen und zu wissen, wie die einzelnen Bauglieder geartet sind. Doch hilft solche Kenntnis wenig zum Erfassen des Baues als Ganzheit. Die Ganzheit entscheidet sich letzter Instanz an der Willenskonzentration, die einst den Bau befahl, die ihn sich zum Ausdruck errichtete. Nicht der Architekt gewinnt ewigen Ruhm, seine Not und Opfer sind nicht das Bleibende, der Architekt wird vergessen. Wer hat das Parthenon gebaut, wer das Colosseum und wer die Schlösser von Versailles? Die Historiker wissen es. Die



M. Hulot, Rekonstruktion der Akropolis in [illegible] nach seiner Erforschung der erhaltenen [illegible] Rechtwinklige [illegible] Symmetrie des Raumgefühl[illegible]. Der Geist der krie[illegible] Volk[illegible]



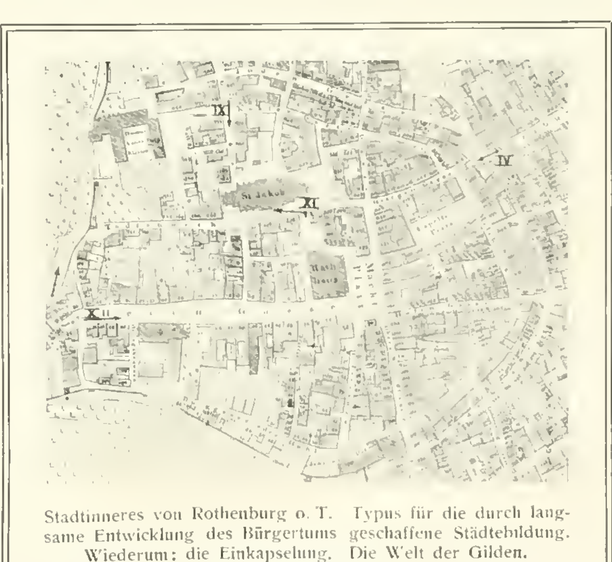
Der große Markt zu Nürnberg. Die architektonische Form für die Verschlossenheit des deutschen Bürgertums. Die Zugänge sind kaum zu spüren. Der Platz wird als allseitig umkapselter Raum empfunden.

mit dazu helfen, Stein auf Stein zu legen, damit sich das ewige Denkmal für ein Stück Menschheitsgeschichte wölbe. Der Architekt ist nun einmal das Instrument, Machtzentren der Sichtbarkeit zu übergeben. Die Architektur ist nun einmal das Medium, durch das das Vergängliche alles gesellschaftlichen Geschehens ein dauerndes und für alle Zeiten verständliches Gesicht bekommt. Die Könige starben; doch blieben ihre Paläste, um bis in die Zeiten des Demos das Regiment der Einen zu verkündigen. Die Kirche verlor die Weltherrschaft; doch blieben die Dome und Kathedralen, um bis in die Tage des modernen Heidentums von der Macht des Dogmas zu zeugen. An solchen Tatsachen gibt es nichts zu rütteln. Es bleibt nur die Frage, ob solche Materialisationen von ohngefähr geschahen, nebenbei, zufällig; oder ob diese Denkmalsaufrichtungen eben wirklich gewollt waren, ob diese Materialisationen von Zeitgeist in Architektur eben wirklich bewußt geschahen. ▫

▫ Wer psychologisch in der Geschichte zu lesen weiß, der wird nicht daran zweifeln, daß die Könige wie die Kleriker ihre Schlösser und Kirchen als Faktoren zur Macht, als Demonstrationen und Schwurhelfer jederzeit begriffen und nutzten. Zwing-Uri soll sie heißen! Die Herren wußten, wie das steinerne Haus, nicht erst durch die Dicke seiner Mauern, schon durch seinen Anblick Gehorsam erzwingen würde. Die Städter versäumten es nicht, solche Weisheit zu lernen. Sie bauten ihre Rathäuser den Fürsten zum Trotz. Man darf sagen, daß der spezifische Charakter der städtischen Bauweise nur solange zum Ausdruck kam, als die Städte eben wirklich die Macht

atheniensische Stadtgemeinde, das Rom der Kaiser und die Glorie der Sonnenkönige, diese Urgründe jener Bauwerke, sie aber sind in jedermanns Vorstellung gegenwärtig; sie werden nicht nur gewußt, sie werden als eine Periode der eigenen Ahnengeschichte auch empfunden. Wer kennt irgend einen Baumeister der Pyramiden, einen der Architekten von Baalbek, Palmyra oder Pompeji; wer aber empfinge nicht unabweisbare und taufrische Vorstellungen, wenn er an die verödeten Mauern dieser Trümmerfelder, an einen einzigen behauenen Stein dieser toten Äcker gerät. In den Gebilden der Architektur rettete sich das verwehte Leben der Generationen; längst zerbrochne Struktur sozialer Körper blieb in scheinbar entseelten Denkmalen lebendig wie am Tage der Zeugung. ▫

▫ Die Praktiker werden ob solcher Metaphysik vielleicht lächeln; ihnen bedeutet Architektur ein kompliziertes, aus einer Fülle von Faktoren resultierendes Geschäft, bestenfalls ein vielfältiges Handwerk, dazu berufen, praktischen Bedürfnissen und gewissen Ansprüchen auf Schönheit zu genügen. Der Städtebau als Spezialität ist diesen redlichen Leuten nichts anderes als ein Nebeneinander von Straßenregulierung, Kataster, Kanalsystem, Feuerpolizei und Fluchtlinie. Die Praktiker haben ganz recht, sie haben sogar mehr recht, als sie zumeist glauben dürften! In der Tat: alle Architektur und zwiefach der Städtebau ist eine Kunst der Diagonale und des Kompromisses. Häuser bauen und Städte organisieren, das heißt: die Wirklichkeit einer Mittellinie zu finden zwischen einer idealen Absicht und einer an den Tag gefesselten Notwendigkeit. Die Praktiker haben durchaus recht. Nur können sie nicht verhindern, daß sie selber, ihrem Unglauben zum Trotz durch die geringste Phase der praktischen Betätigung etwas dazu beitragen, das spezifische Wesen der Architektur zu erfüllen. Auch die Praktiker müssen des höheren Willens Werkzeug werden; sie müssen



Stadtinneres von Rothenburg o. T. Typus für die durch langsame Entwicklung des Bürgertums geschaffene Städtebildung. Wiederum: die Einkapselung. Die Welt der Gilden.

über ihr Territorium besaßen und um solche Macht zu kämpfen wußten. Als dann später die Fürstenherrschaft und der Staat sich in einer neuen Form organisierten und die Macht der Städte abnahm, wurde die Architektur der Rathäuser unsicher, und die Gesamtanlage des Stadtplanes verlor den klaren Ausdruck des Selbstbewußtseins. Wenn die Legitimation zur Macht getrübt wird, trübt sich auch die Reinheit der architektonischen Materialisation. Warum können heute keine Schlösser mehr gebaut werden, wenigstens keine, die auch nur annähernd die allsiegende Gewalt des Heidelberger Baues oder die des Schlüterschen zu Berlin aufwiesen? Warum kann kein modernes Schloß über das Maß von Schwechten hinauskommen? Weil die Zeit der Bürger, die der Fabrik, der Parlamente und der sozialen Organisationen gekommen ist. Dieses sind jetzt die Machtzentren, die sich mit natürlicher Gewalt in Stein und Eisen projizieren. Womit die Frage berechtigt scheint, ob vielleicht auch wieder die Stunde gekommen, da die Städte aus eigener Macht sich einen architektonischen Organismus bauen können und bauen müssen. ▫

▫ Über diese Dinge muß man nachdenken, und diese letzte Frage muß man zu lösen versuchen, wenn man wirklich ernsthaft Auskunft haben will über die Misere des Städtebaus seit den Jahren des Verfalles der absolutistischen Fürstenmacht. Wenn man wissen will, woher von gestern auf heute die Sehnsucht wuchs, den Ausbau der Städte wieder zu einem architektonischen Prinzip zu veredeln; wenn man wissen will, woher es kommt, daß das, was ehedem nur wenige interessierte und den andern kaum eine Gleichgültigkeit, vielen aber nichts als ein Mittel des Wuchers war, heute zum Zentrum der leidenschaftlichsten Diskussion und der heftigsten Kämpfe wurde, so muß man nach der ökonomischen Basierung, nach der materialistischen Stoßkraft solches Idealismus fragen. Wie kommt es, daß heute die

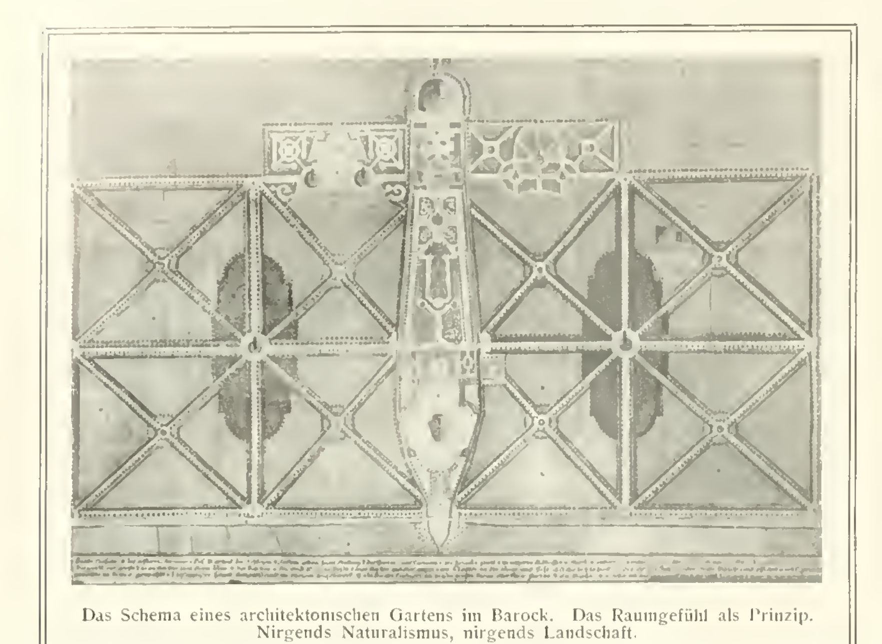


Der Markusplatz in Venedig. Der Typus des [illegible] Raume [illegible] durch den [illegible]

Der Petersplatz in Rom. Nach einem Stich aus dem Jahr [illegible] Gewaltigen und die zum äußersten gesteigerte [illegible] des R[illegible] Herrschaft Roms über [illegible]



Das Innere der [illegible]



Das Schema eines architektonischen Gartens im Barock. Das Raumgefühl als Prinzip. Nirgends Naturalismus, nirgends Landschaft.

Literatur über den Städtebau ständig zunimmt, daß zur Erläuterung und Popularisierung des vielverzweigten Gebietes Ausstellungen veranstaltet werden; wie kommt es, daß selbst die verknöchertsten Bureaukratien und die meist eingefleischten Zinsenjäger es als opportun halten, für den Weiterbau der Städte Preisausschreiben zu erlassen? Das alles kann nur dadurch kommen, daß die metaphysischen Kräfte, die aller Architektur Urgrund sind, wieder einmal Auslösung empfingen, und nun unaufhaltsam, alle Widerstände brechend, zu einer klassischen Materialisation dieses neuen Zustandes und Weltabschnittes drängen. Die moderne Stadt, dies Konglomerat aus Arbeit und Technik, aus Schnellverkehr und Warenhaus, aus Intellektualität und proletarischer Masse, aus Kapitalismus und Sozialismus, dieser neugeborene Riese will sein Gewand, seine Form und sein Denkmal. Das ist das Problem

Schloß und Garten von Versailles. Nach einem Stich im Jahre 1682. Die Großräumigkeit des Platzes und die repräsentative achsiale Disposition sind die architektonische Form für das Sonnenkönigtum.

des modernen Städtebaues. Das ist es, warum die Besten der Nation es für eine heilige Pflicht achten, es mit brennenden Lettern an den Zenith zu schreiben: der Städtebau darf nicht länger ein zufälliges Geschehen und eine Profitrechnung sein; er soll wieder das Ausdrucksmittel für wirtschaftliche und politische Macht und dadurch im metaphysischen Sinne wiederum ein architektonisches Problem werden. ▫

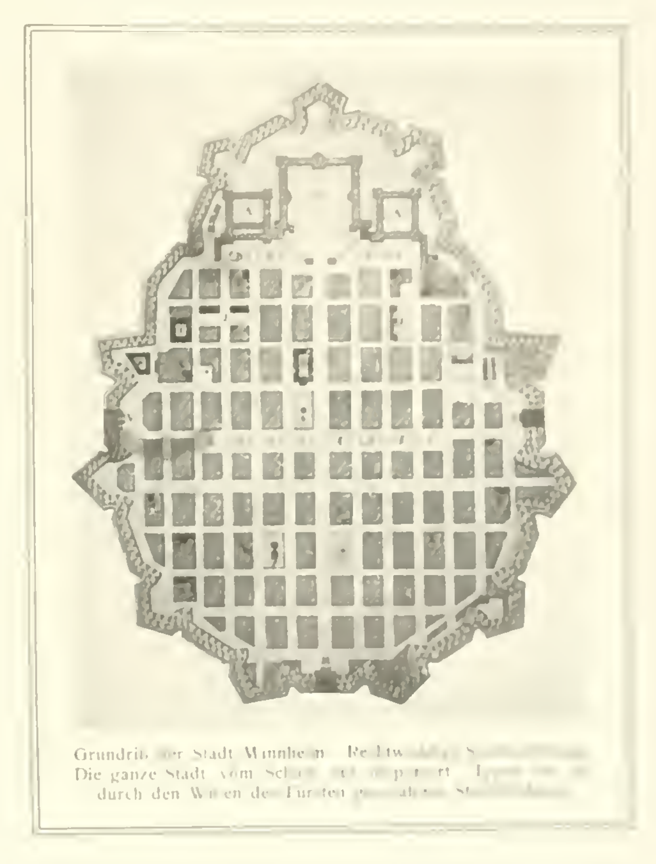
* * *

▫ Durch Jahrzehnte hatte man vergessen, den Städtebau als ein Problem zu begreifen, als ein Problem der sittlichen Verpflichtung, der volkswirtschaftlichen Überlegung, der nationalen Politik und der Erziehung zur menschlichen Würde. Wie kam das? Wie konnte es geschehen, daß nach der Akropolis von Athen, nach dem römischen Forum und dem Nürnberger Markt, nach all diesen Gefäßen einer typischen Menschlichkeit, die Wüstenei des Nichts und der Willkür einen ganzen Volkskörper zu durchfressen vermochte? Fragen wir: wer baute denn die Akropolis, das Forum und den Nürnberger Markt? Die Antwort lautet: die aristokratische Stadtgemeinde, der römische Imperialismus, die Organisation der Geschlechter und Gilden. Klar umschriebene Machtzentren waren es, die sich ihre Städte als Eigentum und Ausdruck aufrichteten. Solcher Machtzentren gab es noch andere; gab darum auch andere Arten der Städte und Plätze: Paris mit dem Concordienplatz. Als aber diese Machtzentren eines nach dem andern zerbarsten, starben die jeweilige Konvention und das moralische Rückgrat des Städtebaues. Das geschah mit dem Einsetzen des Kapitalismus. Der kam gewaltig über die Welt, zerstörte die altruistischen Instinkte und den Willen zur Gemeinsamkeit. Das Manchestertum wurde Parole. Die Gründerjahre setzten ein. Durch Experimente auf Kosten anderer wollte ein jeder das Goldmachen betreiben. Solche Zerfaserung des gesellschaftlichen Empfindens, solche Zerstörung des Verantwortlichkeitsgefühles, solche Verunruhigung aller stetigen Entwicklung mußte mit absoluter Notwendigkeit dem Städtebau zugleich das Regulativ und das Ziel

verrücken. Aus dem Städtebau wurde ein Raubbau. Und so kamen Mietskaserne und Hofwohnung, Prachtstraße und Prunkplatz, Waldzerstörung und Hochbau selbst für die weit herausgeschobene Peripherie. Und damit zugleich kam ein abnormes Steigen der Krankheitziffern und der Mortalität, es kam das Schlafgängerwesen und die Überfüllung der Räume mit Bewohnern. Es kam das, was man die Wohnungsnot nennt. Die Statistik erfaßte diese Krankheit; die Beobachter und Ärzte des sozialen Körpers formulierten Diagnose und Forderungen. Der Städtebau wurde als ein soziales Problem erkannt. Damit war der Ausgangspunkt gewonnen für eine neue, der zu sich selber erwachten Stadt die Form suchende Entwicklung. Wenn einst die Fürsten einen ganzen Stadtplan auf ihr Schloß orientierten, wenn einst der Markt das Herz der Stadt war, so sollte jetzt die Masse, das Heer derer, die produzieren, das wichtigste Orientierungsmittel der Stadterweiterungen werden. Man begriff die Stadt als Dienerin derer, die wirtschaftliche Werte schaffen, sei es als Arbeitnehmer oder als Arbeitgeber. Und damit empfängt der moderne Städtebau sein oberstes, auf Wohnungsreform eingestelltes Gesetz. Dem sich alsbald in logischer Konsequenz all die Forderungen nach einer maßvollen Dichtigkeit der Bebauung, nach Wohnstraßen, nach Grünland inmitten des steinernen Körpers, nach Park und Waldgürteln an der Peripherie zur Seite stellen. Die Großstadt hatte ihre Macht erkannt: ihre Bevölkerung, deren Gesundheit, deren Wohlstand, deren ansteigende Vermehrung. Das nun wurde der neue metaphysische Urgrund des Städtebaues. Aus dem Trugschluß der manchesterlichen Freiheit hatte man sich unter dem Druck der sich immer fühlbarer machenden Zersetzung darauf besonnen, daß Städtebauen mehr sei als Wucherzinsen einziehen; daß es sich um ein Problem handele, ein Problem von entscheidender Bedeutung für Staat und Volk. Man begriff die architektonische Aufgabe als Lösung der sozialen.

*

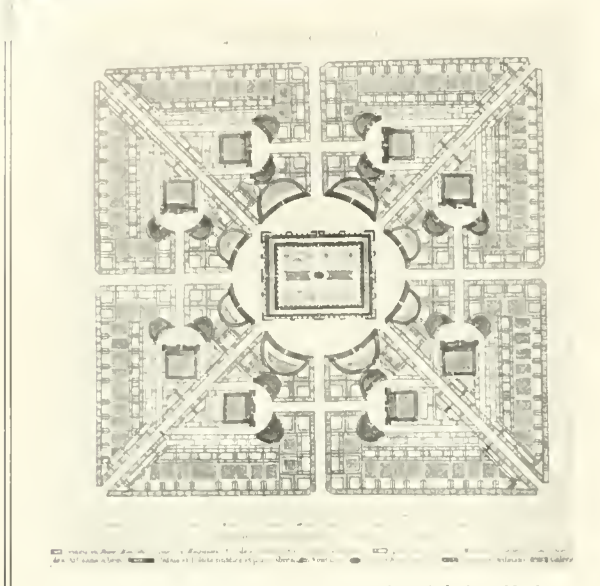
o In den Handbüchern liest man von dem Unterschied zwischen gewordenen und angelegten Städten. Solche Einteilung hat nur den Wert eines Schemas, die Diskussion zu erleichtern und gewisse historische Schicksale auf eine Formel zu bringen; sie erfaßt aber nicht das Wesentliche. Der metaphysischen Ästhetik (nebenbei: die einzige, die ein Existenzrecht besitzt) ist es gleichgültig, ob eine Stadt durch den Willen eines Fürsten nach einem vorgefaßten und befohlenen Plan von heute auf morgen entstand (Mannheim, Karlsruhe, Potsdam), oder, ob sie langsam, unter Kampf und Mühen, aus einer kleinen Siedelung, Jahresringe ansetzend, Antennen ausstreckend, sich entwickelte (Rothenburg, Nürnberg). In jedem Fall offenbart der Grundriß: die Willenszentren und Kräfteparallelogramme, die in dieser oder jener Stadt sich auswirkten und zu Straßenzügen, zu Plätzen



Grundriß der Stadt Mannheim [illegible]
Die ganze Stadt vom Schloß [illegible]
durch den W[illegible]en des Fürsten [illegible]



[illegible]



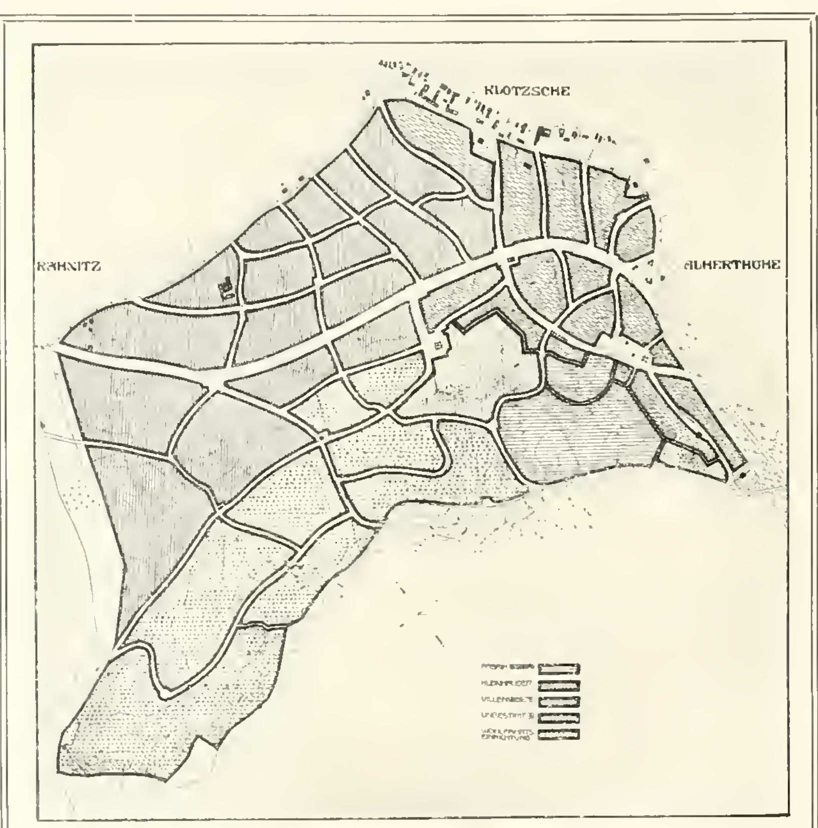
Ein schematischer Idealplan aus einem französischen Vorlagewerk um 1750. Die Verwandtschaft rückwärts zu den römischen Stadtanlagen und vorwärts zu Neuplanungen von Chicago oder die von Goecke für das Tempelhofer Feld ist offenbar. Der Entwurf zeigt Wohnviertel und Geschäftsviertel, Grünplätze, einen Parkgürtel, einen großen zentraldisponierten Platz. Wie von diesem Platz die Hauptverkehrsstraßen ausstrahlen, das ist überaus interessant, wenn damit etwa das Verwaltungsforum des neuen Chicago verglichen wird.

Landmesser und Katasterbeamten gegen Camillo Sitte Recht behielten. ▫

* * *

▫ Als die Forderungen des überraschenden Wachstums der Städte akut wurden, als es galt, plötzlich sich stauende Massen und bisher nicht für möglich geachtete Zahlen des Verkehrs, der Industrie und der Nahrungsversorgung zu organisieren, wußte man sich anfangs keinen andern Rat, als den: im schnellsten Tempo die Straßen zu regulieren und unter möglichster Ausnutzung des Raumes Mietskasernen zu bauen. Damals eben entstanden jene langen, von hohen, grauen Häusern gesäumten, freudlosen Kanäle und die monotonen, den Rangierbahnhöfen verwandten Plätze; es entstanden die Quergebäude, die Seitenflügel und die endlosen, übereinander gelagerten Reihen blinder Fenster. Es entstand das von der Not gehetzte Schema der Massenquartiere, die brutale Mechanisierung dessen, was eine moderne Großstadt hätte werden sollen. ▫

▫ Niemand wird leugnen, daß solch erster, primitiver, plump zufassender Versuch, die Aufgaben der Großstadt zu lösen, beinahe unerträglich von erkältender Häßlichkeit und bettelarmer Dürftigkeit war. Nackt und rücksichtlos waltete die Notdurft; es blieb auch nicht der mindeste Ausblick auf ein, solcher Basis entwachsendes Ideal. Da hatte der Romantik die Stunde

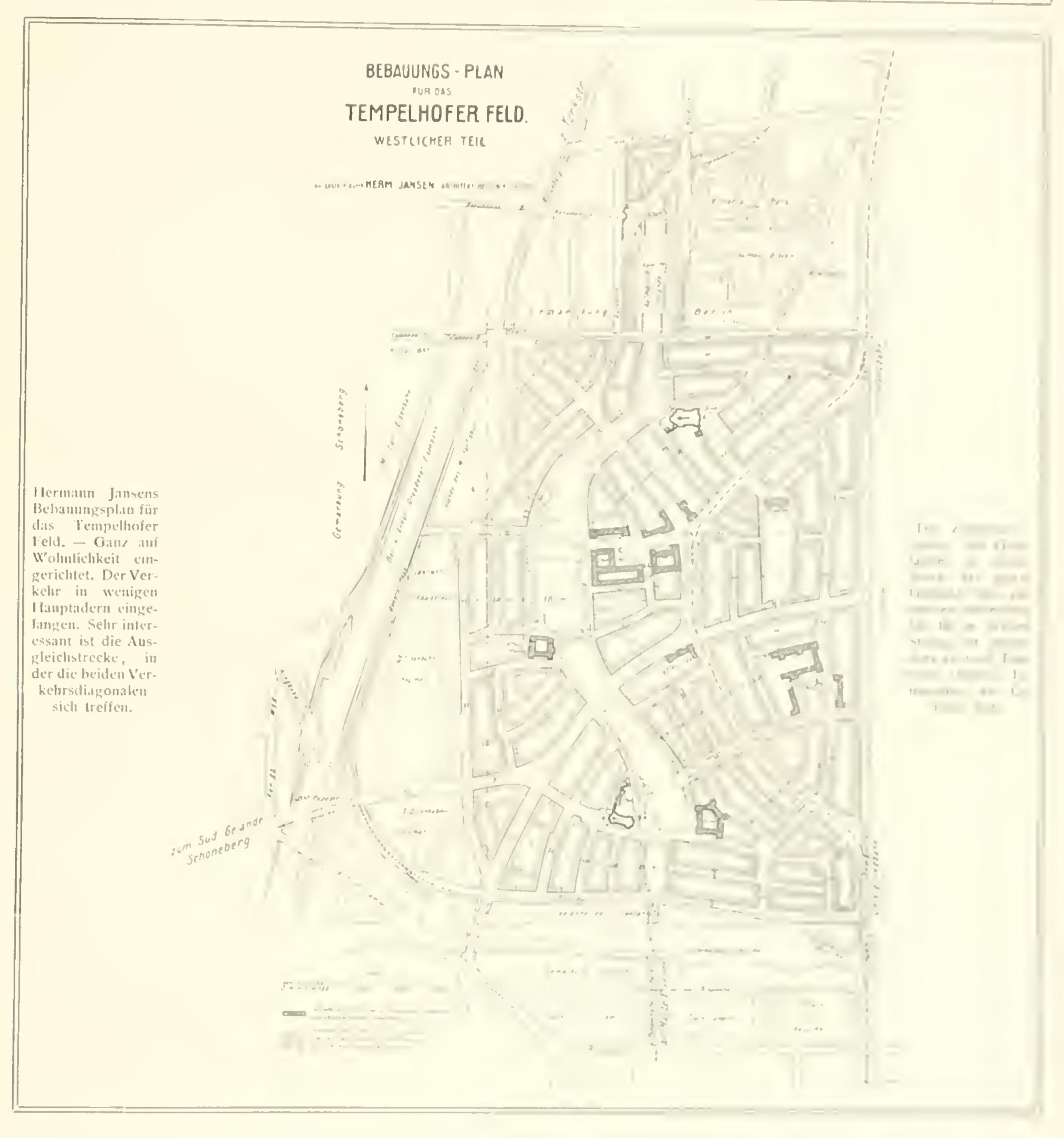


Die Gartenstadt Hellerau nach der Planung von Riemerschmid. Die Gartenstadt, zumal wenn sie auf hügeligem Gelände steht, verträgt die krumme Straßenführung. Eine Gartenstadt darf sich anschmiegen; eine moderne Großstadt muß sich herrisch durchsetzen, muß ihrer Idee alles untertan machen.

oder Parkanlagen wurden. Das ist das erhebende Vergnügen und die befreiende Geistigkeit, die uns das verstehende Lesen eines Stadtplanes bereitet: wir sehen noch einmal den Ablauf eines Werdeprozesses, wir sehen geklärt und deutlich, festgeworden und greifbar, was damals, als die Materialisation geschah, nie völlig übersichtlich war, und oft getrübt und ziellos schien. ▫

▫ Solche Einsicht heißt es festhalten und an der Historie immer wieder kontrollieren, wenn die Planung einer modernen Großstadt als Typus ersehen werden soll. Das neue Berlin, das kommen soll, wird kommen müssen und wird nichts anderes sein können, als die Materialisation der Wirtschaftskräfte und der sozialen Instinkte, die der Hauptstadt eines Industriestaates zur Lebensnotwendigkeit wurden. ▫

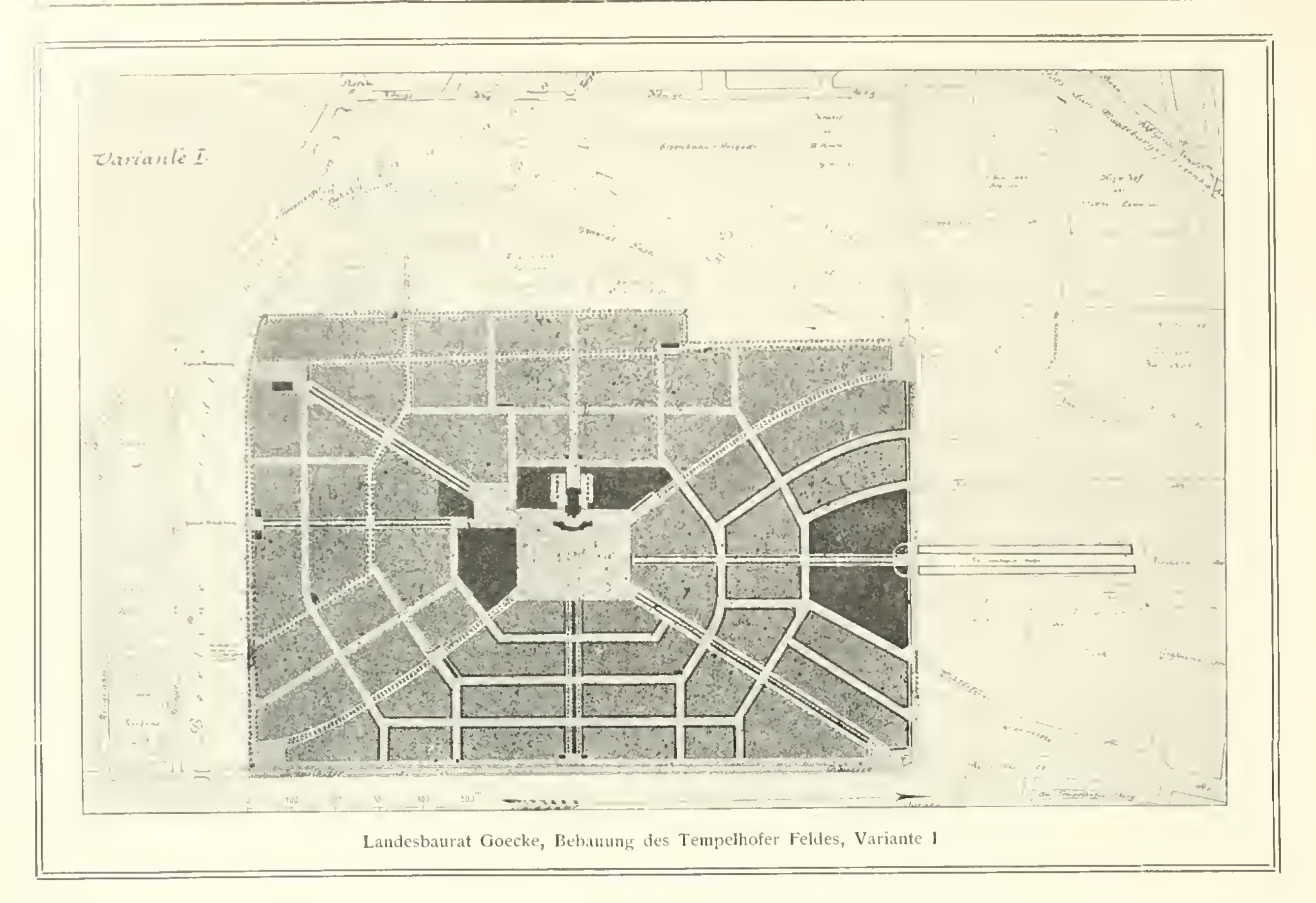
▫ Damit sind wir zu einem Grundsatze gekommen, der eine grobe Undankbarkeit gegen einige Pioniere des modernen Städtebaus auszusprechen, und umgekehrt, viel befehdeten und in der Tat subalternen Exekutoren mechanischer Verwaltungsprinzipien eine gewisse Genugtuung zu gewähren scheint. Es scheint, daß die



Hermann Jansens Bebauungsplan für das Tempelhofer Feld. — Ganz auf Wohnlichkeit eingerichtet. Der Verkehr in wenigen Hauptadern eingefangen. Sehr interessant ist die Ausgleichstrecke, in der die beiden Verkehrsdiagonalen sich treffen.

geschlagen. Es war beinahe selbstverständlich, daß einer kam, um solch erbärmlicher Gegenwart von der Schönheit der alten Städte, von denen der Renaissance und des Barock zu erzählen. Es war durchaus in der Gesamtsituation der damaligen deutschen Kunst begründet, daß Nürnberg und Rothenburg, Florenz und Padua einer Zeit der rohen Nützlichkeit als Vorbilder tiefempfundener Schönheit und edler Klassik vorgestellt wurden. ▫

▫ Das Buch, das Camillo Sitte 1889 erscheinen ließ, war eine Art von elementarem Ereignis. Es war wie ein Schrei nach Schönheit aus dem Todesgrauen einer steinernen Wüste. Zum erstenmal nach langem, allzu langem Interregnum wurde der Städtebau wieder für die Kunst reklamiert. Das war Sittes große unvergeßliche Tat, daß er die satte Zufriedenheit der Straßenbauer, der Röhrenverleger und der Verkehrsregulatoren rauh zur Seite stieß und mit leidenschaftlicher Einseitigkeit die Stadt wieder als Raum, als Architektur, als ein ästhetisches Wesen empfunden haben wollte. Im Rahmen solcher positiven Leistung will es wenig bedeuten, daß Sitte letzten Sinnes kein anderes Mittel kannte, der steinernen Hölle zu entgehen, als das des Rückwärtsschauens und der Milderung des Praktischen durch das Malerische. Sitte wußte, daß die Gegenwart mit den Mitteln des alten



Landesbaurat Goecke, Bebauung des Tempelhofer Feldes, Variante I

Nürnberg nicht auszukommen vermag; er konnte sein Empfinden aber nicht lösen aus der schweigsamen Schönheit prämoderner Idylle noch aus der akademischen Verklärung der klassischen Stile. Er vermochte nicht den entscheidenden Schritt in das Neuland zu tun; ihm war es nicht möglich, die Schönheit einer modernen Großstadt völlig unabhängig von den ästhetischen Mitteln der Vergangenheit und restlos aus den Bedingungen der Gegenwart entwickelt, sich vorzustellen. Niemand kann mehr geben, als die Zeit zur Erfüllung reifen ließ. Für das Erste war es genug, daß überhaupt wieder einmal mit seelenvollem Pathos der Städtebau der Schönheit verschwistert wurde. ▫

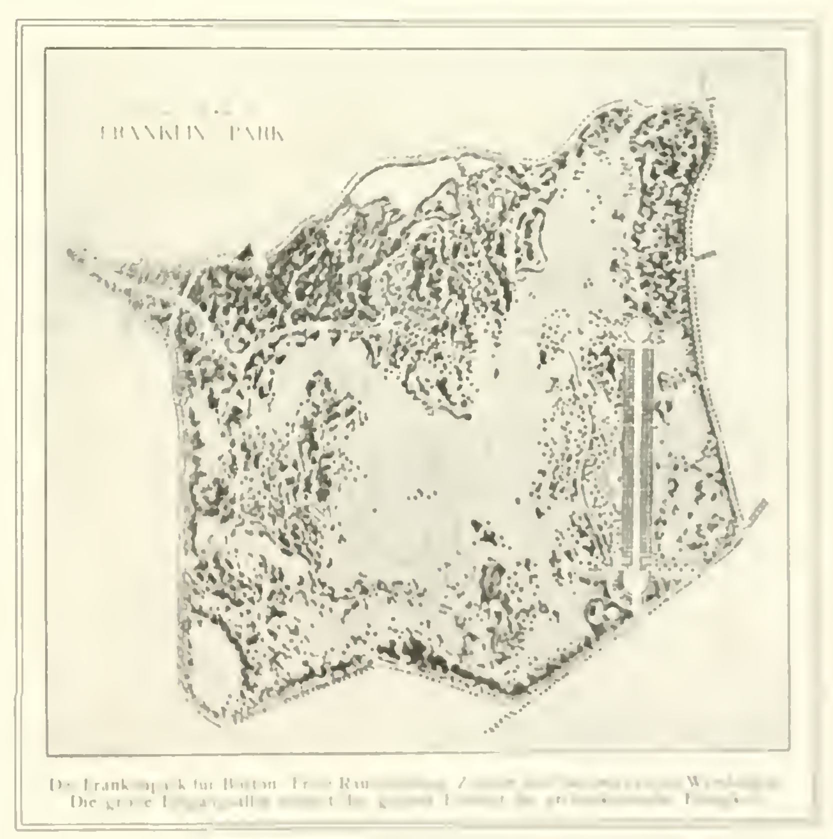
▫ An solchem Verdienst kann auch die peinliche Tatsache eines völligen Mißverstehens dessen, was Sitte wollte, nichts ändern. Selbstverständlich (wie wäre es anders möglich gewesen) kamen die Terrainspekulanten und Bauunternehmer, um die neue Mode auszuschlachten und mit der Geste des Kulturmannes, von nun an schöne Stadtteile zu bauen. Mode trägt immer Zinsen; und da die Bauspekulanten etwas von krummen Straßen und geschlossenen Plätzen, von Nürnberg und Rothenburg hatten läuten hören, so machten sie jetzt ihrerseits krumme Straßen und geschlossene Plätze. Dann nannten sie solche Viertel hochmodern und gewannen die Toren. Leider muß man nun sagen, daß an solchem Intermezzo auch die redlichen Freunde des Städtebaues, zumal die Ar-[illegible]kten nicht unschuldig waren: in den weitesten [illegible] hatte eben Sittes Buch Verwirrung angerichtet. Weil die unreife Zeit nicht vermochte, das Wesentliche vom Zufälligen zu scheiden. ▫

▫ Es bedurfte erst des Wettbewerbes um Groß-Berlin, die Prinzipien des modernen Städtebaues vor aller Augen zu stellen. Wobei natürlich zuzugeben ist, daß dieser Wettbewerb nur der Kontakt zur Auslösung lange und langsam gespeicherter Einsicht war. Wie dem nun aber auch sei, es steht jedenfalls fest, daß seit den Tagen dieses Wettbewerbes, seit denen der Berliner Städtebauausstellung, seit denen des Kampfes um das Tempelhofer Feld und das Zweckverbandsgesetz die Diskussion städtebaulicher Fragen unendlich an Klarheit gewonnen hat; und es steht fest — worauf es besonders ankommt — daß die konkurrierenden Planungen zu den beiden Berliner Wettbewerben die ersten waren, die als Projektion bewußten Verstehens und lebendigen Empfindens der metropolen Aufgaben gewertet werden können. Seit dem Jahre 1910 (seit einem einzigen kurzen Jahre) beginnen die Elemente, aus denen allein eine moderne Großstadt organisiert werden kann, sich der Konvention, dem selbsverständlichen Arsenal der Fachleute und dem Erwarten der Laien einzugliedern. Heute, endlich heute, weiß man (dies tausendköpfige, ewig entscheidende »man«) was das ist: Wohnstraße, Verkehrsstraße, Grünplatz und Verkehrszentrale, Einheit des Blockes und Randbebauung, Durchlüftung umbauter Viertel und Absonderung der Wohnviertel von den rauchenden Fabriken; was das ist: Wohnpark und Wald- und Wiesengürtel, oder Gesimsgleichheit und Uniformität

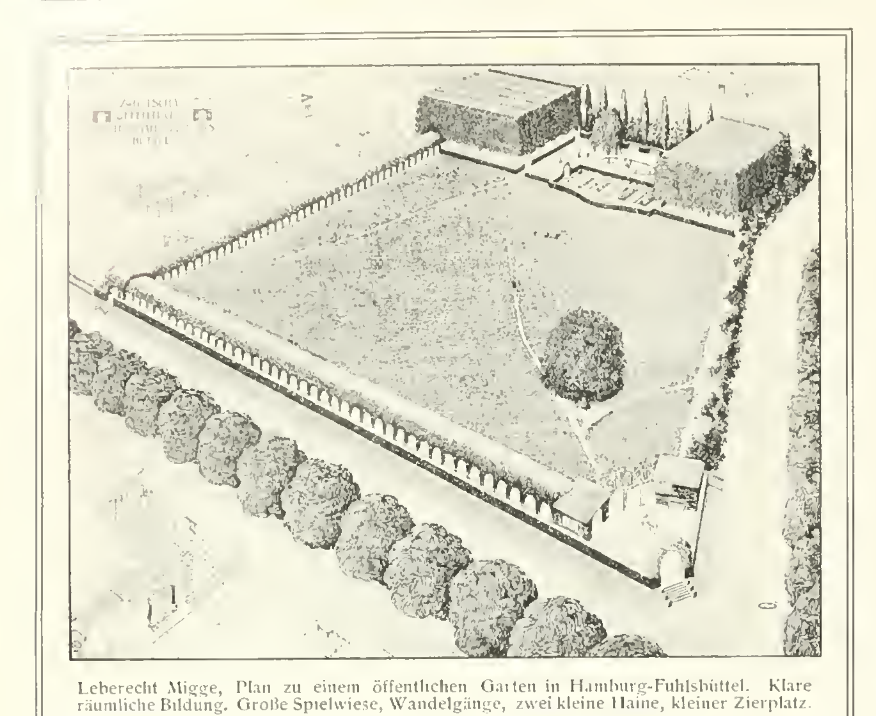


Der Entwurf Goeckes für das Tempelhofer Feld. Eine Überwindung Camillo Sittes. Auch die Wohnstraßen sind frei von den Krümmungen des alten Nürnberg. Der Block herrscht. Möglichst lange Straßenwände, [illegible]

der Fassaden und Grundrisse. All diese Elemente werden täglich durchdacht und erprobt, zum mindesten erstrebt; damit erst ist die Voraussetzung gewonnen für das Nahen einer Zeit, die auch das Höhere erfassen wird: die Großstadt, die Organisation von Massen, als architektonisches Problem. Darüber ist man sich heute schon einig, daß die neue Schönheit nicht aus der Art des alten Nürnberg sein kann, daß krumme Straßen und geschlossene Plätze es nicht tun werden; das vielmehr die Statistik, die Hygiene und Technik als wichtigste Regulative, daß das Wohlsein und die Monumentalität von Hunderttausenden und Millionen das Ziel des modernen Städtebaus werden sein müssen. Es gilt der Massenseele die Form zu finden; es gilt den ungeheuerlichen Ziffern der Produktion und des Verkehrs, des Lichtverbrauches und der Nahrungsversorgung, den gigantischen Ziffern der Geburten und der unvermeidlichen Todesopfer das Denkmal zu richten. Vergeblich würde es sein, den Markt von Nürnberg oder den Platz von St. Marcus, den St. Petersplatz oder die Freiheit von Versailles irgendwie erneuern zu wollen; es kann nur darauf ankommen, den gleichen Geist, den Willen, der zu all diesen Materialisationen half, aufs neue erwachen zu lassen. Um ihn ungeschmälert und durch keine Sentimentalität und Romantik beirrt in den Dienst des hellen Tages zu stellen. ▫ Daß wir dahin auf dem Wege sind, ist offenbar. Ein Doppeltes aber verdient angemerkt und beachtet zu werden. Zum ersten: Amerika ist es, das uns in den neuen Plänen von Chicago das verwirklicht zeigt,



Der Frank[illegible]park für Boston. [illegible]
Die [illegible]



Leberecht Migge, Plan zu einem öffentlichen Garten in Hamburg-Fuhlsbüttel. Klare räumliche Bildung. Große Spielwiese, Wandelgänge, zwei kleine Haine, kleiner Zierplatz.

was heute allen Einsichtigen erstrebenswert scheint. In diesen Planungen sehen wir die Materialisation einer Organisation von Massen, wir sehen festgewordene Demokratie, in Stein projiziertes Kapital und räumlich gewordenes Wohlergehen des Volkes. Zum zweiten: ein geschichtlicher Rückblick zeigt, daß eine Planung wie die von Chicago gewisse Vorläufer hat in den Anlagen antiker Städte und in denen der französischen Klassik, es zeigen sich seltsame Verwandtschaften zwischen dem, was Vitruv und fünfzehnhundert Jahre später Vasari oder Alberti forderten. Es zeigen sich seltsame Verwandtschaften zwischen Planungen, die als ideales Schema etwa um 1750 entstanden, oder Gartenbildungen der gleichen Zeit und Planungen, wie deren eine etwa Goecke für das Tempelhofer Feld vorschlug, oder Parkanlagen, wie sie von Olmsted in Boston oder Leberecht Migge in Hamburg gebaut werden. ▫

▫ Noch scheint es verfrüht, aus solchen Zusammenhängen Schlüsse ziehen zu wollen. Soviel aber läßt sich gefahrlos feststellen: all diese, so offenbar auf ein modernes Ideal verweisenden Planungen des Altertums, der Renaissance oder des Royalismus gehören Zeiten an, die gänzlich unsentimental, durchaus praktisch und auf positive Politik eingestellt waren. Sollte es ein Irrtum sein, wenn die metaphysische Ästhetik an eine Verwirklichung dessen, was den modernen Städtebau zum architektonischen Problem erhebt, erst dann wird glauben können, wenn diese Voraussetzungen, die in den Begriff einer Organisation der Massen zusammengefaßt werden können, sich auch für unsere Zeit einstellen? Wenn das geschah, dann haben die Geometer, die Straßenbauer, die Röhrenverleger und die Verkehrsregulatoren, die Statistiker, die Hygieniker und die Techniker definitiv gegen Camillo Sitte recht behalten. ▫

KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

VERSAMMLUNGEN UND KONGRESSE

▫ **Eisenach.** *Die 22. Wanderversammlung des Deutschen Gewerbeschul-Verbandes zu Eisenach vom 7.–10. Juni.* Die alte Wartburgstadt Eisenach hatte auch für diese Zusammenkunft der Schulmänner des deutschen gewerblichen Schulwesens ihre so oft für Kongresse erprobte Anziehungskraft bewährt; es waren sogar zahlreiche »Schulfrauen«, bedeutend mehr als sonst, zu gemeinsamer Tagung mit ihren männlichen Kollegen hierher geeilt. Sonst zeigte die Veranstaltung, auch der Teilnehmerzahl, den Vertretern der staatlichen Behörden pp. nach, das bekannte Gesicht. Das Programm war gut vorbereitet und wurde auch gut abgewickelt, ohne große Schiebungen und begünstigt von bestem Wetter, was natürlich für einen so von herrlichster Natur begnadeten Kongreßort von allergrößter Tragweite ist. Es verlief in der Tat alles harmonisch; die offiziellen Ansprachen mit Unterstreichung des staatlichen Wohlwollens und des Verständnisses für das Erreichte und das noch zu Erstrebende im weiteren Ausbau des gewerblichen Schulwesens, die Vorträge, das Festessen und das Ver- [illegible] ein bei solchen Anlässen hinterließen gute Eindrücke. [illegible] schien mir die Gesamtstimmung etwas flauer, weniger fröhlich und kampflustig, ja auch weniger trinkfest und rededurstig als bei dem selben Geschehen vor Jahresfrist im bier- und rettigseligen Regensburg, wo auch Geheimräte in die Aussprache über die Vorträge eingriffen für den Fall, daß sie nicht schon, bevor noch der Redner sich ausgeängstigt hatte, aus dessen und der Hörer Gesichtskreis verschwunden waren. Es geschieht das oft auch durch mancherlei Mißverständnisse; den Hörern wird nämlich bedeutet, daß sie bei Erledigung geschäftlicher Fragen nicht mitstimmen dürfen. Hierauf verlassen dann oft Hörer den Saal, von denen man gerade besonders gern ein erlösendes Wort über den Wert oder Unwert eines Vortrages oder der vielleicht noch ergiebigeren Aussprache gehört hätte. Daß man hiernach unter Umständen lange Gesichter sieht, ist dann nicht weiter zu verwundern. Aber trotzdem sind derartige Tagungen dazu angetan, sie lebhaft in Erinnerung zu behalten. Man sieht sich wieder, spricht sich aus, kneipt zusammen, schimpft über alles was andere tun und verspricht ein Wiedersehen fürs nächste Jahr. Die Stimmung steigt und fällt, je nach dem die Kongreßstadt sich mit einem warmen Frühstück oder kaltem Abendbrot als in engster Fühlung mit den vertretenen Interessen handelnd erweist. Dann geht's wieder

nach Muttern resp. heimwärts mit dem erhebenden Gefühle, daß überall nur mit Wasser gekocht wird und jeder mit sich und seinen Aufgaben am allerbesten sich rein persönlich auseinandersetzt. ▫

▫ Immerhin bieten, wenn sich Kongresse im allgemeinen auch etwas überlebt haben, auch solche Tagungen noch oft mancherlei Anregungen, und ganz ohne solche sind auch die deutschen Gewerbeschul-Männer und -Frauen nicht von Eisenach geschieden. In der gemeinsamen Hauptversammlung gab Dr. Ing. Klopfer, Direktor der Großherzoglichen Baugewerkschule in Weimar, einen Überblick über das gewerbliche Unterrichtswesen im Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach, der darin wurzelte, daß jetzt an dessen weiteren Ausbau herangetreten würde, und daß, wenn auch im großen ganzen manche Übereinstimmung in den allgemeinen Gesichtspunkten mit dem deutschen gewerblichen Unterrichtswesen bestehe, doch wiederum auch Abweichungen aus lokalen Gründen Rechnung getragen werden müßten. Viel Anregung bot der zweite Redner, Marinepfarrer a. D. Weicker, Vorstand der Jugendpflege-Abteilung der Zentralstelle für Volkswohlfahrt, aus Berlin, mit seinem Vortrage über Jugendpflege an gewerblichen Schulen«. Redner erwies sich als Kenner und Freund der Jugend; seine Ausführungen berührten die Hörer dadurch besonders sympathisch, daß er mehr als Erzieher und Bildner der Jugend, denn als Seelsorger sprach. Nur ganz vorsichtig streifte er das religiöse Moment, unterstrich dagegen die Persönlichkeitspflege, Lebensfreude, ethische Festigung, Körperpflege, Sport, Spiel und Vaterlandsliebe besonders kräftig, um so in unserer gewerblichen Jugend auch den tüchtigen Staatsbürger heranreifen zu lassen. Redner wies Mittel und Wege zur Erreichung dieses Zieles in der Gründung von Jugendvereinen. Da zu beiden Vorträgen durch reichen Beifall volle Übereinstimmung bekundet wurde, trug man kein Verlangen nach Aussprache. ▫

▫ Hiernach fanden dann die Gruppensitzungen getrennt statt, in welchen die besonderen Fachvorträge gehalten wurden. Für uns dürften die der Gruppe Kunst-



[illegible]erbeschulmänner« von besonderem Interesse sein. Zuerst sprach Direktor Otto Schulze-Elberfeld über »Die Handwerker- und Kunstgewerbeschulen als Gehilfen- und Meisterschulen«. Redner ging von dem neueren Ausbau der Gewerblichen Fortbildungsschule« aus, die er einheitlich als »Gewerbliche Pflichtschule« bezeichnet und in der er als besondere Abteilung die »Lehrlingsschule« wissen möchte. Dann müsse folgerichtig aus den Handwerker- und Kunstgewerbeschulen, denen auch die großen Gewerbe- und Handwerkerschulen, die Schulen für Handwerk und Industrie zuzuzählen seien, die Gesellen- und Meisterschule werden. Das sei nicht nur aus den Altersunterschieden, sondern auch aus sozialen und wirtschaftlichen Gründen heraus notwendig. Arbeitgeber und Arbeitnehmer, auch im Lehrlinge habe man den zukünftigen Gesellen und Meister zu sehen, würden getrennt bessere Ausbildung genießen können. Der gesamte Unterricht habe von der Persönlichkeit des Schülers, gleichsam von seinem Bildungsgrade, von seinem Berufe und Tagewerk auszugehen. Redner verurteilte den Klassenbetrieb und den Schulmeisterton, und forderte den Arbeits-, Studien-, Zeichensaal und Werkstätten für die Meister und Gesellen, den Fachmann mehr als Berater und Helfer, weniger als Lehrer. In jedem der Arbeits- pp. Säle müsse eine gute Fachbibliothek, Handbücher und Lexika allgemeinen Wissens jedem dort Arbeitenden zur Verfügung stehen. Einschlägige Sammlungen, Vorführung neuer Maschinen, Werkzeuge und Materialien wie neuer Arbeitsweisen und Techniken wären gleichfalls zu wünschen. Es käme darauf an, im Schüler den ganzen Menschen zunächst seinem Berufe nach zu entwickeln; sittliche Arbeit sei das beste Erziehungsmittel auch für den künftigen Staatsbürger. Ein besonderer Religionsunterricht habe in gewerblichen Unterrichtsanstalten keinen Raum. Diese Ausführungen fanden lebhafte Zustimmung. ▫

▫ Auch der zweite Vortrag, den Bildhauer und Ziseleur Georg Bindhardt, Lehrer an der Handwerker- und Kunstgewerbeschule zu Altona, über »Der Künstler als Erzieher« hielt, hinterließ einen starken Eindruck auf die Hörerschaft, der sich auch in einer regen Debatte auslöste. Vortragender wies in zutreffenden Darlegungen auf die Persönlichkeitswerte und Tätigkeitsäußerungen des Künstlers als Lehrer hin. Stete Fühlung zum Leben, zur Praxis und volles Aufgehen dabei im Lehrberufe seien Grundforderungen. Der Schüler müsse handwerkstechnisch, künstlerisch- und sittlich-empfindend ausgebildet und erzogen werden. Der Künstler als Lehrer übernähme damit eine große Verantwortung, nochzumal gerade er große persönliche Interessen zu vertreten habe, für die er als Künstler und Mensch wirke. Nicht jeder Künstler sei ohne weiteres als Lehrer zu verwenden; zu starker künstlerischer Egoismus sei ebenso zu verwerfen wie die allzu übertriebene Forderung nach dem schulmeisternden Lehrer. Hierin deckten sich in mancher Beziehung die Ausführungen des Vortragenden mit denen von Direktor Schulze, der in der anschließenden Aussprache darauf verwies, daß man noch gar zu oft bei Direktoren und Lehrern nach dem großen Namen fische, hinter dem dann nicht immer der große Lehrer stecke; man erlebe sehr viel Mauserung und Enttäuschung nach den festen Anstellungen. Es sei sehr gut, daß dieser Vortrag gerade von einem Kunstgewerbeschullehrer ausginge, die Wahrheit der Worte würde leichter begriffen, als wenn sie ein Direktor sagte. Er stimme mit dem Redner voll und ganz überein und sei ihm überaus dankbar für die wertvollen Bekenntnisse. Auch Herrn Bindhardt wurde für seinen gehaltvollen Vortrag warmer [illegible] gespendet. ▫

[illegible] diese beiden Vorträge mehr von ideellen und pädagogischen Gesichtspunkten getragen, so bot der dritte Vortrag »Die künstlerische Färbung der Metalle, ihre Wege und Ziele«, gehalten von Hugo Krause, Metallchemiker und Lehrer an der Königlichen Fachschule zu Iserlohn, ganz besonders reiche Anregung und Belehrung technischer und künstlerischer Art. Der Vortragende beherrschte nicht nur das weite Arbeitsgebiet der Metallfärbung alter und neuer Zeit vollkommen, sondern erwies sich auch dabei als feiner Ästhetiker und tüchtiger Praktiker. Er schilderte die verschiedensten Färbeverfahren, ihre Haltbarkeit und Pflege in Rücksicht auf das einzelne Kunstobjekt und die industrielle Massenware; die chemischen Vorgänge wurden eingehend erörtert und eine große Reihe bewährter Rezepte, die Redner auch in seiner Anleitung für die Metallfärbung in seinem »Chemischem Auskunftsbuch« (bei Hartleben in Wien erschienen) niedergelegt hat, in ihrer Anwendung besprochen. An einer vortrefflich zusammengestellten Auslese gegossener, getriebener, geprägter und gestanzter Arbeiten aus den verschiedensten Metallen und Legierungen, es waren Figuren, Medaillen, Geräte, Gefäße, Waffenteile und Schmuck in guten Beispielen vertreten, konnte Redner seine Ausführungen bestens erhärten, denn es war daran die ganze Farbenskala der besprochenen Rezepte und Verfahren in z. T. wunderbaren Nuancen vorhanden. Auch diesem Redner wurde für seine dankenswerten Belehrungen und künstlerischen Hinweise der wärmste Dank der Versammlung bekundet. ▫

▫ Noch eines Vortrages möchte ich hier gedenken, der unser besonderes Interesse verdient, weil sein Pol eigentlich der springende Punkt in der Entwickelung des modernen Kunstgewerbes ist. In der Gruppe für gewerbliche Pflicht- und Fachschulen sprach der Kunstschriftsteller und Zeichenlehrer Robert Mielke-Berlin über »Die Kunst der Unbegabten«. Seinen Ausführungen legte er folgende Leitsätze zugrunde: ▫

▫ 1. Für die Kunstproduktion kommen wirkliche Künstler und Mitarbeiter in Betracht, die (die Mitarbeiter) nicht in der Lage sind, künstlerisch-schöpferisch zu schaffen. ▫

▫ 2. Eine Scheidung zwischen beiden ist in der Produktion nicht möglich. Ein großer Teil der Künstlerisch-Unbegabten, aber Technisch-Geschickten wird von vielen Gebieten des Kunstgewerbes nicht auszuschließen, sondern gezwungen sein, sich künstlerisch zu betätigen. ▫

▫ 3. Das ist ein schwerer Schaden für die Kunst, denn die Künstlerisch-Unbegabten wirken zunächst durch Anlehnung und Nachahmung; sie bleiben aber dabei nicht stehen, sondern suchen durch Übertreibung ihr künstlerisches Unvermögen zu verdecken. ▫

▫ 4. Das künstlerische Niveau wird dadurch herabgedrückt; Schlichtheit und Rhythmus werden vielfach durch künstlerische Taktlosigkeit ersetzt. ▫

▫ 5. Dem kann auf die Dauer nur begegnet werden durch die volle Berücksichtigung der Künstlerisch-Unbegabten in der Erziehung des Handwerkers. Es wird in der Fach- und Handwerkerschule eine Scheidung zu erstreben sein zwischen einer allgemeinen Unterstufe und einer besonderen Oberstufe, die nur die Künstlerisch-Begabten aufnimmt. ▫

▫ 6. Die Unterstufe hat an die charakteristische Eigenart der Unbegabten, an die Nachahmung anzuknüpfen, indem sie diese auf ein Gebiet ablenkt, das künstlerisch nicht verwirrend sein kann: auf das Typische in der Entstehung künstlerischer Formen. ▫

▫ 7. Die Kunst selbst, insbesondere die, das feinste Gefühl verlangende Lehre von der Anwendung des Ornamentes, ist in der Regel erst auf der Oberstufe zu lehren.« ▫

▫ Wie zu erwarten war, knüpfte sich an diesen Vortrag eine lebhaftere Aussprache. Der Gegenstand interessiert



Das Verwaltungsforum des neuen Chicago. Der monumentale Ausdruck für die Herrschaft eines starken K[illegible] und das nüchterne Pathos eines freien Volkes.

ja ungemein, sind doch die »angeblich Unbegabten nicht nur in den allgemeinen Bildungsanstalten, sondern gerade in den Kunstgewerbeschulen ebenfalls unsere Schmerzenskinder. Das Patent auf den Nürnberger Trichter ist ja bekanntlich nicht wieder erneuert worden, und so bleibt uns Lehrern und Erziehern nichts anderes übrig, als aus unsern Zöglingen etwas herauszuholen; das Eintrichtern war ja immer eine faule Sache. Aber, ganz ehrlich, es kommt auf die Persönlichkeit des Lehrers an, um auch im Schüler eine Persönlichkeit zu entdecken. Gerade Unbegabte« haben schon sehr häufig angenehm überrascht; wir kennen berühmte Beispiele dafür. Ganz spruchreif ist die Sache noch nicht. Die Vorträge von Schulze und Bindhardt hatten ja einen verwandten Kern zum Inhalt, ohne überall gleiche Wege zu weisen. Die große Überschätzung des nur entwerfenden Künstlers dem angeblich nur« ausführenden Techniker resp. Handwerker gegenüber, hat doch eben auch das Schrullenhafte im modernen Kunstgewerbe großgezogen. ▫

▫ Zu den rein geschäftlichen Angelegenheiten der Kunstgewerbeschulmännergruppe sei noch hervorgehoben, daß Direktor Prof. J. Mittelsdorf-Altona einstimmig an Stelle des zurückgetretenen Direktors Prof. R. Meyer-Hamburg zum 1. Vorsitzenden und die Kunstgewerbeschullehrer Architekt Rob. Salzer-Erfurt und Bildhauer und Ziseleur G. Bindhardt-Altona zu Vorstandsmitgliedern gewählt wurden. Direktor Prof. C. Kübel-Mainz trat aus dem Vorstande aus. Prof. Mittelsdorf gehört auch dem Ausstellungsausschuß für die Kunstgewerbeschulen des Internationalen Kongresses für Kunstunterricht Dresden 1912 an ▫

▫ Von besonderem Interesse war noch die Sonderausstellung von Lehrgängen für die fachmännische Ausbildung von Lehrlingen der Edelmetallgewerbe in den Gewerblichen Fortbildungsschulen. Es hatten sich daran die Gewerblichen Fortbildungsschulen von Breslau, Hanau, Schwäbisch-Gmünd, Pforzheim und die Staatsgewerbeschule Hamburg beteiligt. Pädagogisch gut aufgebaut und fachtechnisch lobenswert waren die Abteilungen von Schwäbisch-Gmünd, Pforzheim und Hamburg, während die von Breslau und Hanau sehr abfielen. Die großen Fehler werden in der Unkenntnis über die Aufgaben der Fortbildungsschulen gemacht, die mit den Kunstgewerbeschulen unklugerweise konkurrieren wollen. Daher häufen noch neben den rein technischen Ballhornereien die scheußlichsten geschmacklichen Entgleisungen. Wann endlich werden alle Schulen, auch die Kunstgewerbeschulen, die zum Teil nach den Akademien schielen, anfangen, sich die nötige Beschränkung aufzulegen und diese auch zu respektieren?! Es wäre doch nunmehr höchste Zeit dazu! Recht erfreuliche Leistungen bot dagegen die Sonderausstellung der Mädchen-Gewerbeschulen an künstlerischen Handarbeiten, Wäscheausstattungen, Kostümen und dergleichen, die sehr geschmackvoll in den Räumen des »Idastifts« aufgemacht war ▫

▫ Als Versammlungsort für die 23. Wanderversammlung des Deutschen Gewerbeschul-Verbandes im nächsten Jahre wurde Braunschweig, von wo aus dafür eine bestimmte Einladung ergangen war, gewählt. Arbeit bleibt noch genug zu leisten, hoffentlich kommen wir auf den jüngst beschrittenen Wegen wiederum ein gutes Stück vorwärts, ohne daß damit das Leben selbst eine weitere Verschulung erfährt. Wir haben fast der Schulen zuviel ▫

[illegible]

AUSSTELLUNGEN

▫ **Dresden.** *Ausstellung der* [illegible]. Gemeiniglich, wenn von irgendwelchem Schülernachwuchs die Rede ist, überkommt einen ein [illegible] Nachgeschmack. Man ist gewohnt, die mehr oder minder große Geste einer Lehrerpersönlichkeit verdünnt und ins Schematische abgewandelt wieder zu entdecken in dem, was die Schüler vorweisen. Ein Ausstellungssaal mit derlei Entwürfen bedeutet im allgemeinen nicht mehr als eine Belehrung über

die Möglichkeiten, einen aufgegriffenen Gedanken flink und vielseitig zu variieren. Von solch andressierter Geschicklichkeit war nichts zu verspüren in der *Ausstellung*, die von den *Wallot-Schülern* zum 70. Geburtstag ihres Meisters in *Dresden* veranstaltet wurde. Wenn man vor Augen hat, was Wallot selbst baute, so entdeckt man in den Schülerentwürfen kaum einmal Reminiszenzen. Ja, man möchte beinah sagen, daß das sächsische Barock als bodenständige Tradition in vielen von ihnen weit stärker gewirkt hat. Man kennt diesen Ton, dem die neue Dresdener Architektur eine gewisse Einheitlichkeit verdankt. Man sieht aber auch, daß diese traditionellen Elemente — bei dem einen etwas mehr, dem anderen weniger — durchsetzt sind von einem neuen und neuzeitlichen Geist. Wenn man Werke wie den neuen Leipziger Hauptbahnhof oder das Schloß Zehmen von *Lossow & Kühne*, das Projekt *Hempels* zur Umgestaltung des Dresdener Königsufers, sein Mannheimer Ärztehaus oder die Bauten für die Dresdener Photographische Ausstellung, Synagogentypen von *Menzel*, das Pantheon von *Bachmann*, das Entomologische Museum von *Straumer* oder die Cottaer Kirche von *Bender* nebeneinander sieht, so verspürt man alles andere als eine engumzirkelte Gleichförmigkeit. Die Schule scheint ihnen wie der Mehrzahl ihrer Ateliergenossen in erster Linie den Instinkt für ein sachgerechtes Bauen, das Gefühl für das räumliche Leben der Massen und die Rhythmik der Baukörper eingepflanzt zu haben. Ihre Fähigkeiten sind nicht begrenzt durch das meisterliche Vorbild oder das Format der ihnen gestellten Aufgabe. Sie verstehen auch in das Kleinwerk, das der Tag von ihnen verlangt, eine Anständigkeit hineinzubringen, die, und das erscheint wohl als das Wesentliche, immer durch architektonische Mittel erreicht wird. Wallot, der in dieser umfangreichen Ausstellung wohl die schönste Frucht einer so weit angelegten Wirksamkeit genießen konnte, hatte sein Projekt zur Umgestaltung des Brandenburger Tores beigesteuert. Jener Vorschlag, der ob seiner Qualität alles überragt, was die offiziellen preußischen Architekturmacher uns beim Auftauchen dieser unseligen Umgestaltungsabsichten anzubieten hatten. *Paul Westheim.*

▫ **Dresden.** *Die Internationale Hygiene-Ausstellung* umschließt eine Welt für sich. Wohl hat diese Welt mit den Grundgedanken der modernen Gewerbekunst vielerlei sachliche Berührungspunkte, weil beide in der Kiellinie der angewandten Vernunft liegen müssen; aber davon ist schon so viel gesprochen und geschrieben worden, daß es nicht notwendig erscheint, jetzt davon zu sprechen, da ich etwas anderes würdigen möchte. Eine Ausstellung in Dresden, der virtuosen Ausstellungsstadt, bedeutet zugleich eine hervorstechende moderne Bauaufgabe. In Dresden ist die Ausstellungstradition alt genug, um zur Reife ausgewachsen zu sein, nicht aber zu alt, um zur Fessel zu werden. Diese triebkräftige Ausstellungstradition zog sich selbst die Meister groß, die diese eigentlich recht riesenhaften ausstellungstechnischen Bauaufgaben auch in ausstellungstechnischem Sinne zu bewältigen vermögen. Es sind 60000 qm Fläche neu zu bebauen gewesen und wenn das bei Ausstellungen nicht zu Bauschöpfungen führen soll, denen das Primitive schon Stil bedeutet oder die über den deprimierenden Eindruck des Schnellzurechtgezimmerten mit architektonischem Bluff und lockerem Phantasiewerk hinwegtäuschen wollen, so müssen schon Meister hinter der Arbeit stehen. Sie müssen, wie immer als Architekten, auch hier zu gleicher Zeit zwei Aufgaben lösen: die Außenarchitektur und den Raum. Sie bauen eine Stadt öffentlicher Gebäude in kurzer Zeit von Grund auf, die nach kurzer Zeit wieder verschwindet. Die Ausstellung ist eine Stadt mit Straßen, Plätzen, Laubholzanlagen und einer Unzahl der allerverschiedensten Zweckbauten. Schließlich aber ist auch der ständige, städtische, steinerne Ausstellungspalast da, der in der fertigen Ausstellung ebenfalls mit zum Bilde zählen soll. So gesellt sich der Gelegenheitsbau mit dem vorhandenen Bauwerk auf dem Platze des eigentlichen Ausstellungsgeländes zu einem recht monumentalen Bilde. Man hat den Haupteingang verlegt und gewann so zwei prächtige Perspektiven: vom Haupteingang an der Lennéstraße her gesehen, hinter dem Schatten der wuchtigen Pergola, liegt der Tempel des Menschen in voller breiter Beleuchtung. Seitwärts vom Vorplatze dieses Tempels baut sich dann der mächtige Prospekt des ständigen Ausstellungspalastes auf, gerahmt von vorgelegten Arkaden. Was man erblickt, ist stolze, monumentale Stilarchitektur, nicht im Sinne architekturgeschichtlicher Korrektheit, sondern ruhend auf den immer gültigen Fundamenten edler Baukunst. Sparsam im Gebrauch des Ornamenten, aber nicht zelotische Ornamentenleere, großzügig von der Planung bis zum Detail.

▫ Von diesem Repräsentationsviertel aus verliert sich der Zusammenhang des Ausstellungsgeländes; man hat nur einen Ausweg und der mündet in die lange Herkulesallee, die sonst zum Großen Garten gehört. Schon grüßt die graziöse chinesische Pagode und deutet den Anfang der zur Linken sich fortsetzenden Völkerstraße an; zur Rechten passieren wir den ungarischen Pavillon und gelangen zu den beiden Überbrückungen der Lennéstraße. Orient auf dem Umwege über Venedig! Hier beginnt freiere, von der Repräsentationspflicht erlöste Baukunst, hier wird der Gedanke des Zweckbaues deutlicher. Jenseits der Überbrückung stehen noch fünf zum Teil riesengroße Hallen. Hier gibt es keine irgendwie zu definierende Stilüberlieferung und man sieht, daß sich trotzdem die Architektur ins Monumentale steigern läßt. Dasselbe gilt auch von den beiden Hallen an der entgegengesetzten Seite des Ausstellungsgeländes, den Hallen für Verkehr, Krankenfürsorge, Rettungswesen, Armee-, Marine- und Kolonialhygiene. ▫

▫ Von der Völkerstraße kann man natürlich nicht erwarten, daß ihre Bauten den gleichen modern gerichteten Bauwillen zeigen; hier ist immer noch das Nationale das erste Prinzip und man mag es gelten lassen. Trotzdem China und Japan (der japanische Pavillon ist übrigens auch in seinen Details Dresdner Arbeit) zuhause immer mehr von europäischer Bauweise Gebrauch machen; trotzdem das Schweizerhaus, seit es überall als Rentiersvilla einigermaßen zum Überdruß geworden ist, auch in der Schweiz selbst neueren, universalen Bauformen hat weichen müssen. Das russische Haus ist in einigen Teilen sogar original, so in den Majoliken, aber das erhöht seinen architektonischen Wert gar nicht und wenn die Herkulesallee nicht ihr sattes Grün um diese heterogenen Architekturen schmiegte, so wäre es um diese Völkerstraße wohl übel bestellt. Das französische Palais, das die Herkulesallee gleichsam präsidierend abschneidet, nützt ebenfalls dieses Grün der prächtigen Bäume aus, um trotz seiner konventionellen Architektur noch zu einiger Würde zu kommen. Von Italien und dem Haus Amsterdams ist wenig zu sagen. ▫

▫ Die Vergnügungsstraße östlich des ständigen Ausstellungspalastes ist eine Musterkarte leichtgefälliger Architekturware in modernem Genre. Auf ihre Innenräume kommt es weniger an. ▫

▫ Die Innenräume der Ausstellungshallen erinnern mich an das Wort von den Frauen, von denen die die beste sein soll, von der man am wenigsten spricht. Die Ausstellung gibt dem Besucher, der nicht zum Vergnügungspöbel gehört und den ernste Interessen in die Ausstellung führen, soviel zu tun und zu denken, daß er auf die Innen-

architektur nur dann aufmerksam werden würde, wenn sie sich ihm schreiend in den Weg stellte, also um ihrer selbst da sein wollte. Wäre das so, dann verfiele diese Innenarchitektur in den Fehler, der in anderen Ausstellungen genugsam gemacht wird und ich muß nun gestehen: in tagelangem Studium der Ausstellung habe ich die Innenarchitektur nur als indifferenten, unaufdringlichen Rahmen der Ausstellung gefunden, ein Anlaß also, von ihr nur wenig zu sagen; deshalb ist sie also gut. Wohl weitet sich dieser Rahmen an bestimmten Punkten in die Höhe und Breite, geht auch zuweilen zu farbigen Wirkungen über, aber das alles erscheint in künstlerischer Absicht so ungezwungen, in sachlicher Beziehung so notwendig zu sein, daß man vielleicht aufmerksamer hinsehen würde, wenn es nicht so wäre. In keiner Ausstellung noch ist so wenig mit Gips gearbeitet worden wie hier: alle Innenflächen sind mit funkensicherem, mattgefärbten, groben Spannstoff überzogen; dadurch ging wohl die ästhetisch zuweilen erfreuliche Ansicht der Deckenkonstruktionen verloren, aber die Hallenräume gewannen dadurch an Licht und Weihe.

▫ Wer sonst an dieser in ihrer Fülle kaum auszuschöpfenden Ausstellung wenig Interesse hat, wird sicher wenigstens an ihrer architektonischen Gestaltung Gefallen finden.

Hllg.

▫ **München.** In den Räumen, die im Vorjahre die mohammedanische Ausstellung beherbergten, den Prinz-Ludwig-Hallen auf der Theresienhöhe, wurde vom 1. bis 8. Mai zu Ehren des Prinzregenten eine *Jubiläums-Blumenausstellung der bayerischen Gartenbaugesellschaft* veranstaltet. Schon der erste Eindruck beim Betreten der Eingangshalle ist ein gewaltiger; um das in der Mitte dieses als eine Art Schloßvorgarten gedachten Raumes befindliche Bassin zieht sich im Quadrat eine buschige rote Linie blühender Röschen; die Ecken des Vierecks sind durch große schlanke Föhren betont, Palmen und fruchttragende Orangenbäume umsäumen den Weg und an den Wänden der großen Nischen rankt sich sattgrüner Efeu empor. Daneben folgt der Huldigungssaal für den Prinzregenten, ganz in Gelb und Grün gehalten. Hier steht hinter einem Felde von Narzissen und Hyazinthen von zwei bayrischen Löwen bewacht ein Rundtempel, der von Architekt Danzer entworfen ist und in seinem Innern umgeben von gelben Azaleen das große Relief des greisen Regenten enthält, ein Werk Ferdinand von Millers, das für die sog. Kaunerwand bestimmt ist. Weitere Räume im Stile von Gartenhöfen folgen mit Lauben, Terrassen, Bänken und lauschigen Plätzchen, alles überwuchert von üppigem Pflanzenwuchs und blumigem Schmuck; daneben sind in kleineren Gemächern Gartenpläne, Entwürfe und Kostenanschläge der Gartenbauschule Weihenstephan und des Zeichenkurses der bayrischen Gartenbaugesellschaft aufgehängt. Recht instruktiv wirkt ein als Einsegnungshalle gedachter Raum, versehen mit Urnen und Sarkophagen; vornehme Gräberformungen und Ausstattungen sieht man hier innerhalb der vorwiegend dunkelgrünen Vegetation, der Palmen und Zypressen. Nennen wir von den vielen sehenswerten Abteilungen nur noch die Nachbildung der »Domus Vettiorum« im alten Pompeji, die, nach genauen Angaben von Herrn Universitätsprofessor Dr. Paul Wolters errichtet, einen außerordentlich günstigen und wertvollen Eindruck hervorruft; besonders schön wirkt der entzückende Durchblick durch diese beiden reich ausgestatteten Räume. Doch nicht bloß hier, sondern auch in einem interessanten und malerischen Klosterhof kommt historische Kunst zugleich neben der modernen zur Anschauung. Auf grünem Rasen, umgeben von buschigen Blumen und Bäumen erhebt sich ein goldschimmerndes Madonnenbild, und um den Hof zieht sich, das malerische Bild in seinen Reizen noch erhöhend, ernst stimmend der Kreuzgang, der neben pflanzlichem Schmuck noch mit vielen Abgüssen alter Plastiken ausgestattet worden ist. Nicht vergessen werden darf der marokkanische Gartenhof, der durch vornehmen plastischen Schmuck, wie etwa den Löwenbrunnen in der Mitte ebenfalls einen reichen und vornehmen Eindruck zu hinterlassen vermag. ▫

▫ Bei einem Blick über die *ganze* Ausstellung darf man sich freilich nicht verhehlen, daß durch die Anordnung der Anlagen und Baulichkeiten ausschließlich innerhalb von Hallen und oft kleineren Räumlichkeiten der große Zug nach breiter und freier Entwicklung architektonisch sich aufbauender Gartenkunst manchmal unterbunden worden ist, und auch die große Halle II, die in einem lang gestreckten dreiteiligen Garten noch ein Restaurant und Café in sich birgt, macht im mittleren Teile einen unfreien, gedrängten, fast überladenen und verwirrenden Eindruck; ferner bewähren sich die großen Hallen beim Eingang, wo doch gerade die künstlerisch interessantesten Anlagen zum Teil untergebracht sind, wegen ihrer unzulänglichen Beleuchtung diesmal ebensowenig als wie bei der Teppichausstellung. Die Gartenarchitektur ist meist in weißem Ton gehalten. Bei den edlen Formen und dem vornehmen Schwung der Linien, der das meiste begleitet, werden im Zusammenhang mit der Pflanzenwelt bald ruhige, bald lustige und meist freundliche Wirkungen erzielt. Wir wollen hier ja bloß künstlerische und vor allem kunstgewerbliche und keine botanischen Seiten berücksichtigen und drum auf die gegenständliche Ausstattung der Gartenbauten verweilen, besonders auch deshalb, weil diese Ausstellung in ihrer Aufmachung in Hallen eher geeignet ist, wie aus Obigem hervorgeht, *künstlerische Details* in Anlage und kunstgerechter Ausgestaltung durch Gartenschmuck zu *zeigen*. Gartenhäuser, Zimmerausstattungen für Landhäuser, große Gartenfiguren aus Stein und Ton sind reichlich vertreten und instruktiv aufgestellt neben feinen Arbeiten der Keramischen Werkstätten *München-Herrsching* und der *Nymphenburger Porzellanmanufaktur*. Gartenmöbel sehen wir in reicher Anzahl und leichten zweckmäßigen Formen, wie überhaupt die ausgestellten kunstgewerblichen Gebrauchsgegenstände nahezu alle eine vornehme, zweckmäßige Lösung zur Schau tragen und somit hoffentlich ihre Wirkung auf das zahlreich sich durch die Räume drängende Publikum nicht verfehlen werden. Die Gartensäle und Zimmer haben durch feinplastische Werke und eine große Anzahl Gemälde der Galerie Thannhauser einen weiteren und in den meisten Fällen wenigstens auch entsprechenden Schmuck erhalten; wir nennen da duftige Werke von *Fritz Erler, Pellar*, dann kraftvolle Arbeiten von *Fritz Oßwald, Jul. Seyler*; dann sind unter vielen andern noch vertreten *Bauriedl, Habermann, Exter* und *Max Mayrshofer* (mit kleinen Aktstudien in einer Garten- und Blumenausstellung!). Man mag uns gegen die obigen Ausstellungen entgegenhalten, hier habe die Absicht bestanden, eher eine Blumen- als eine Gartenbauausstellung zu veranstalten, aber trotzdem bleibt einer solchen heute die Aufgabe gestellt, neben rein botanischen Interessen kulturell oder gartenkünstlerisch fördernd zu wirken, was im größeren oder kleineren Detail bei den durchschnittlich guten und sogar bedeutenden kunstgewerblichen Leistungen diesmal auch gelungen ist. Bleibt die Wirkung auf den Geschmack des Publikums oder wenigstens dessen Interesse am künstlerischen Ausgestalten der Gärten und Anlagen nicht aus, so kann ja München *wieder einmal* auf eine Veranstaltung zurückblicken, die ihm zu größter Ehre gereicht und die jedem Besucher Freude bereitet hat. ▫

[illegible]

▫ **Posen.** *Kunstgewerbe auf der Posener »Ostdeutschen Ausstellung«.* An der »Ostdeutschen Ausstellung«, die seit Mitte Mai in der Stadt Posen besteht, haben sich die fünf östlichen Provinzen beteiligt: Posen, Westpreußen, Ostpreußen, Pommern, Schlesien. Eine eigene kunstgewerbliche Abteilung ist zwar nicht eingerichtet worden, die betreffenden Erzeugnisse sind an verschiedenen Stellen, vor allem in der Hauptindustriehalle, anzutreffen; doch ist die Beteiligung des Kunstgewerbes nicht unerheblich, und immerhin ergibt sich ein Bild. ▫

▫ Daß diese Schau hier gegen eine entsprechende süddeutsche resp. westdeutsche zurücksteht, ist zweifellos, und übrigens nicht verwunderlich; denn hier blühen eben mehr andere Beschäftigungen, vor allem landwirtschaftliche. Man soll das aber auch ruhig eingestehen; schon deshalb, weil es neuerdings Mode geworden ist, über alles ostdeutsche oder ostmärkische Leisten ins Jubelhorn und in die große Lärmtrompete zu stoßen — genau so wie man es früher über Gebühr unterschätzt hat. Für denjenigen, der aber — nach dem Maßstab von früher her — besonders die Provinz Posen für Halbbarbarien hält, möchte es interessant sein, einige Innenräume zu sehen, die von Ausstellern der Provinz Posen gezeigt werden. Überhaupt sind Möbel und Innendekoration auf dieser Ausstellung, wenn auch quantitativ nicht beträchtlich, so doch in erfreulicher Qualität vertreten. Eigentümlich erscheint es und wohl nicht als bloßer Zufall, daß *Stil*-Räume hier relativ zahlreich sind. Sie sollten aber darum nicht verketzert werden, denn sie sind weit entfernt von jener Geringwertigkeit der Arbeit und falscher Materialbehandlung, die uns »Styl«-Möbel und »Styl«-Räume, so oft mit Recht ablehnen ließen. So zeigt eine Posener Firma vier in einem sehr geschmackvollen Sonderbau vereinigte Zimmer, von denen besonders das Schlafzimmer und ein Wohnzimmer ansprechen; ersteres, in Louis-Seize-Formen, rein weiß (Möbel) gegen das Hellila der Bettbespannung und den gleichfarbigen Fries des Fußbodens, zeigt seine gediegene Arbeit gerade in dieser tadellosen Weißbehandlung des White-wood-Holzes, die die penibelste Lackierung und Schleifung zur Voraussetzung hat. Das Wohnzimmer, in Biedermeierformen, ist ein kleines Kabinettstück. Der Raum, der sich an diesen Stil anlehnt, ist doch frei und modern behandelt. Mit einfachen Mitteln ist da ganz Reizendes erreicht, so mit dem einfachen bedruckten Kreton der Bezüge, die das behagliche großblumige Muster des Biedermeier zeigen. Auch eine Breslauer Firma stellt zwei Stilzimmer aus: ein Wohnzimmer, das auf friesischen Bauernhausmotiven beruht und die schöne Holzwirkung mattgebeizter Fichte zeigt; und dann einen höchst kostbaren Raum: einen großen, saalartigen, ganz aufs Schwere gestimmten Raum, dessen tief herabgezogene gefelderte Holzdecke sehr eigentümlich wirkt und den Eindruck einer schönen Feierlichkeit bestärkt. Einige kostbare Einzelstücke: ein herrlicher alter Kaminumbau, ein Stück prächtiger, farbenreicher Marmor-Intarsia, und ein — gleichfalls alter — Elfenbeinlehnsessel, über und über mit Schnitzereien im Elfenbein, treten in keiner Weise als Einzelstücke aus dem Ganzen heraus, sondern erhöhen nur die Würde dieses Raumes. ▫

▫ An Gestaltungen einer modernen, auf einfach-ruhiger Zweckform ruhenden Innenraumskunst fehlt es doch nicht ganz. Hier ist ein Bromberger Aussteller beachtlich, der drei schöne Räume zeigt, an denen eine gediegene Arbeit entgegentritt. In der Raumanlage sind hier einige Eckausbildungen sehr erfreulich. Ein untadliges Stück kunstgewerblicher Arbeit — wohl das beste kunstgewerbliche Stück auf der Ausstellung überhaupt — ist ein Zimmer, [illegible] die Tischler-Schulwerkstätte der Breslauer Handwerker- und Kunstgewerbeschule ausstellt. Hier ist so schätzenswert: die vorbildlich gediegene Arbeit, die sich namentlich auch in der *inneren* Ausarbeitung der Möbel zeigt, und der einheitlich gestaltete Zug des Ganzen. Ein Rahmenwerk von schwärzlichem Palisander mit anschließender rötlich-flammender Zeder; die breiten Füllungsflächen ein schönes, braun-gelb geflecktes Holz einer ausländischen Thuja-Art: diese, völlig einheitlich durchgeführten Holztöne geben einen guten Eindruck. ▫

▫ Unter den keramischen Erzeugnissen, von denen mancherlei da ist, ist Bunzlau hervorzuheben. Unter »Bunzlauer Geschirr« stellt man sich ja meist die seit altersher bekannte, ganz einfache, marktgängige Ware vor. Aber diese Ausstellung zeigt, daß man dort weiter gekommen ist. Im wesentlichen zeigt sich hier die — im ganzen recht gesunde — Tendenz, weniger die kostbaren und demgemäß recht teuren Stücke herzustellen, sondern auch mit bescheideneren Mitteln etwas Tüchtiges, in Formengebung und Farbwirkung Anziehendes herzustellen. So sind da sehr hübsche Geschirre in schönem braunem Schmelz mit weißem figürlichem Dekor. Der Ton ist überall in den diesem Material gemäßen etwas derben Formen behandelt. Die Ausstellung der schlesischen Josephinenhütte ist wenig glücklich. Es sind in ihr die Erzeugnisse nach Bakkaratart, die doch jedenfalls nicht ihre Besonderheit darstellen, sehr reichlich vorhanden und in den Vordergrund gedrängt. ▫

▫ Die Juwelierkunst ist quantitativ sehr gering vertreten. Um so erfreulicher ist das, was da ist. Es ist die Verwendung und Behandlung des Bernsteins. Hier zeigt Stumpf-Danzig sehr Tüchtiges und Beachtliches. In prächtiger Weise ist hier das herrliche, mannigfaltig-abwandelnde Material behandelt: schön flächig, so daß die Tugenden dieses Materials so recht zum Vorschein kommen. In eben diesem Sinne wirkt auch die ruhige, zurücktretende Fassung. In guter, kunstvoller Behandlung zeigt Fehrmann-Tilsit einen vorwiegend fleckigen Bernstein, der sehr dekorativ wirkt; eben in dieser Fleckung, die ein prächtiges Ornament abgibt. ▫

▫ Von textilen Arbeiten im engeren kunstgewerblichen Sinne sind die Handwebereien, die Berding und Kühn-Königsberg zeigen, von Interesse. Es sind hier Motive littauisch-samländischer Volkskunst recht glücklich verwertet. — Recht vielfach treten in dieser Ausstellung Batikarbeiten auf. Hier ist eine Posener Firma bemerkenswert; das Trefflichste hierin aber findet sich in dem schon erwähnten Zimmer der Breslauer Handwerker- und Kunstgewerbeschule: Zwei Batikvorhänge, die gleich vorzüglich in Erfindung wie in Ausführung sind. ▫

▫ Diese Posener »Ostdeutsche Ausstellung« ist an Umfang ihres kunstgewerblichen Aufweisens nicht sehr beträchtlich. Immerhin sind doch die Zeichen dafür da, daß eine machtvollere Entwicklung recht wohl möglich ist. Für diese wäre es günstig, wenn man eine klare Anschauung von dem Stand dieser Dinge gewinnt; wenn man nicht plötzlich über alles ostmärkische Leisten gleichförmig entzückt ist, sich aber andererseits — nach nachwirkender alter Anschauung — nicht als in diesen Dingen allseitig rückständig ansehen läßt.

Georg Brandt-Posen.

▫ **Berlin.** Von dem Herrn Reichskanzler (Reichsamt des Innern) um eine gutachtliche Äußerung ersucht, befaßte sich der Vorstand der »Ständigen Ausstellungskommission für die deutsche Industrie« mit der Frage der *Mitarbeiterdiplome* und legte seine Stellung in folgenden Leitsätzen nieder: »Die Verleihung von Diplomen an geistige wie werktätige Mitarbeiter prämierter Aussteller ist grundsätzlich zu begrüßen und zu fördern. Solche

Anerkennungen von öffentlicher Stelle erscheinen geeignet, Arbeitsfreude und Leistungsfähigkeit zu heben. Die ausstellenden Firmen sollten daher im eigenen Interesse wie in dem ihrer Angestellten von der Möglichkeit, für ihre Beamten und Arbeiter Mitarbeiterdiplome zu erlangen, möglichst weitgehenden Gebrauch machen und auf die rechtzeitige Namhaftmachung geeigneter Bewerber Wert legen. Andererseits empfiehlt es sich, daß die Ausstellungsleitungen bezügliche Vorschläge beizeiten besonders einfordern und die Aussteller hierzu nachdrücklich anhalten. Bekanntlich sind schon auf der Brüsseler Weltausstellung Mitarbeiter bedeutender Firmen ausgezeichnet worden. ▫

▫ Die Anregung der Kommission betr. die gesetzliche Einführung des „*verantwortlichen Ausstellungsleiters*“ hat, nachdem inzwischen der Deutsche Handelstag und eine große Zahl von Handels-, Gewerbe- und Handwerkskammern diesem Vorschlage zugestimmt haben, gelegentlich auf dem Verwaltungswege bereits Verwirklichung gefunden; auch hat die Ausstellungspraxis in einer Reihe von Fällen Notwendigkeit und Zweckmäßigkeit der beantragten Institution erneut erwiesen. ▫

▫ **Berlin.** Die *Berliner Tischlerinnung* veranstaltet in Gemeinschaft mit den Verbänden der vereinigten deutschen *Holzindustriellen* vom 19. August bis 4. September 1911 in den Ausstellungshallen am Zoologischen Garten erstmalig eine *Möbelmesse*. Um den Begriff Messe zu wahren, steht jedem der Zutritt frei; auch der Katalog wird jedem Besucher gratis überreicht. Berlin will mit dieser Einrichtung als größte Möbelproduktionsstadt des Kontinents in großem Maßstabe zeigen, »wie weit heute die Möbelindustrie in bezug auf künstlerischen Stil und Ausführung gerade im Mittelgenre gediehen sei.« Die Messe wird nicht nur komplette Zimmer bringen, sondern auch Einzelmöbel und Bedarfsartikel. ▫

▫ **Berlin.** *Die Ausstellung deutscher Teppiche*, die für Pfingsten *in den Sälen und Wandelhallen des Abgeordnetenhauses* geplant war, mußte wegen der diesmal bis in den Juni verlängerten Sitzungen des Landtags *auf den Herbst verschoben* werden. Diese Ausstellung, die seit langem sorgfältig vorbereitet ist, wird angeblich »in umfassendster Weise die deutsche Teppichfabrikation auf ihrer Höhe und in ihrer ganzen mannigfaltigen Leistungsfähigkeit zeigen.« Der Ertrag der Ausstellung ist zur Förderung der Bestrebungen des Deutschen Frauenbundes bestimmt (?). ▫

▫ **Berlin.** Eine *Ausstellung vorbildlicher Arbeitermöbel* im Gewerkschaftshause war auf die Initiative des Kunstschriftstellers *Robert Breuer* veranstaltet worden. *Hermann Münchhausen* hatte ein Wohnzimmer, ein Schlafzimmer und eine Küche entworfen, die dazu bestimmt sein sollen, »in der Stadtwohnung des Proletariers benützt zu werden«. Die Sachlichkeit und Anständigkeit dieser Möbel war sehr zu loben, nur wäre es töricht, und ist auch wohl nur von Gegnern des Unternehmens geschehen, hier von »Kunst« zu sprechen. Handelte es sich doch nach unserer Ansicht zunächst darum, wie es Breuer in seinem Vorwort zum Ausstellungskatalog ja auch aussprach, die Arbeiterwohnungen von der Kunst zu befreien, das heißt von dem blödsinnigen Formenballast königlicher und feudaler Zeiten, mit der die bisher übliche Fabrikware überhäuft war; darum, den deutschen Arbeiter, für den bisher der allergemeinste Schund, der Ausschuß des Ausschusses, gerade gut genug erschien, aus den Fangarmen der blutsaugerischen und halsabschneiderischen Abzahlungsgeschäfte zu erlösen. Die hier ausgestellte dreiteilige Wohnung kostete noch nicht 900 Mark, ist in Raten käuflich; was bezahlt ist, gehört dem Käufer, selbst wenn er seine Zahlungen später einstellen muß. Man hofft, die Herstellungspreise bei zunehmendem Bedarf noch ermäßigen zu können. Erfreulich schien uns das praktische Interesse, das vom Warenhause *A. Wertheim* diesem Unternehmen entgegengebracht wurde. Möge man erfolgreich auf diesem rechten Wege fortfahren. Als sehr erfreuliche, kunstgewerblich wertvolle Neuerung wollen wir noch die hübschen bedruckten Cretonne registrieren, die von einer großen Berliner Firma auf Anregung Münchhausens in den Handel gebracht wurden. ▫

▫ **Berlin.** *Erste Ausstellung Deutscher Buchkünstler im Kunstgewerbemuseum.* Der »Verein Deutscher Buchgewerbekünstler« ist mit seiner Ausstellung, die zuerst in Leipzig, teilweise schon in Brüssel zu sehen war, an der sich außer den Mitgliedern auch Gäste beteiligten, nach Berlin gekommen. Diese sorgfältig gesichtete Auswahl bietet einen überaus lehrreichen und erfreulichen Überblick über die Entwickelung deutscher Buchkunst. Erfreulich insofern, als sie zeigt, daß man endlich und allgemein gelernt hat, worin das Wesen, die Technik und der Stil eines Buches besteht; nicht in dem schlimmen Buchschmuck, der noch vor nicht langen Jahren grassierte, der mit Vorliebe in Gestalt von sich schlängelnden, wuchernden Pflanzen den Text fast erstickte. Derlei wagt man jetzt kaum noch zu zeigen, die Mode schreitet so schnell, daß kaum die Verleger, die sich schnell das Fremde aneignen möchten, dazu kamen, und nur noch hier und da spukt gespenstisch der Naturalismus des Jugendstils. ▫

▫ Doch es war immerhin ein Anfang. In der weiteren Entwickelung spalteten sich die Bestrebungen in das Handwerklich-Typographische, wenn man so sagen will, und in das Künstlerisch-Darstellende. Ersteres ist mehr dekorativ, das andere mehr illustrativ. Beileibe nämlich ist es nicht so, daß die Illustration, wie man zur Zeit des Jugendstils wollte, überflüssig geworden sei. Im Gegenteil, gerade die Gegenwart, die erst die organische, stilgerechte Buchkunst aufkommen sah, die aus der Type, dem Satz, dem Papier, der Druckfarbe, dem Einband und einer im Hinblick auf Material und Zweck streng stilisierten Ornamentik die Einheit schafft, bemerkt zugleich ein deutliches Hinneigen zur Wiederaufnahme der Illustration. Der Jugendstil vermischte beides. Nun die Wege geklärt sind, kommen beide Richtungen zu ihrem Recht. Es gibt in Deutschland eine ganze Reihe von Künstlern, deren ganze Anlage zur Illustration neigt, die geistreich mit der Linie fabulieren wollen — nur daß diese Illustration eben künstlerisch und nicht trivial und platt ist; es entspricht dieser Hang einer Anlage im deutschen Charakter. ▫

▫ In der Tat, wer vermöchte aus beschränkter Prinzipsucht heraus den prachtvollen, temperamentsfrischen Zeichnungen Slevogts keinen Geschmack abzugewinnen, in denen jede Linie zuckt und lebt und jede Vertiefung in das Was der Darstellung zur reizvollen Enthüllung des Wie der Gestaltung führt, ebenso Walsers Radierungen und Lithographien, die den starren Text wie ein leichtes Spiel begleiten, und man kann nicht sagen, daß hier eine Disharmonie entsteht. Im Gegenteil, das Auge, das nun schon an die abstrakte Harmonie des Druckschmuckes gewöhnt, spürt förmlich mit Entzücken dieses freiere Ergehen, bewundert die Fabulierkunst und läßt sich gern dazu verleiten, in diesem Ineinanderspielen von Geist und Geschmack, von Deuten und Darstellen eine neue, feinere Harmonie zu entdecken. Ich bin überzeugt, daß diese beiden Richtungen sehr gut nebeneinander bestehen können, ja müssen, da sie sich ergänzen. Und da die buchtechnische Richtung nun schon feste Regeln an die Hand geben kann und eine Erziehung in ihrem Sinne gewähr-

leisten kann, so wird wohl in der nächsten Zeit die andere Art wieder mehr in den Vordergrund treten, wie schon aus manchen Anzeichen ersichtlich ist. Wer denkt nicht mit Entzücken an die alten englischen Zeichnungen zu Dickens, die jetzt wieder ausgegraben werden? Man wird die Phantasiefülle eines Doré wieder bewundern, und wenn man die buchtechnischen Voraussetzungen dabei berücksichtigt, den Text schön druckt, gut ordnet und auf das sonst dabei übliche störende Beiwerk verzichtet, ist dagegen nichts zu sagen. Der Leser ist nämlich nicht nur Auge, sondern auch Gehirn; und dieses Gehirn folgt nicht ohne geheimes Entzücken den bizarr verschlungenen Linien der Zeichnung, wobei er nicht nur an dem Dargestellten sklavisch zu haften braucht, sondern einen neuen Reiz seiner Vorstellung einverleibt, den Reiz des Erlebens durch eine künstlerisch sich frei auslebende Phantasie. ▫

Ernst Schur.

▫ **Die Kunstausstellung zu Darmstadt.** So bedeutend die Rolle ist, die Darmstadt in Architektur und Kunstgewerbe spielt, so sehr tritt hier die Malerei in den Hintergrund. Die diesjährige Ausstellung auf der Mathildenhöhe beweist das aufs neue. Die Darmstädter Maler fallen weder durch Zahl noch durch Bedeutung auf. Eine stärkere persönliche Note macht sich bei Georg Altheim geltend. Doch geht er mit seiner kleinmeisterlich stilisierenden Behandlung der Landschaft auch Wege, wie sie ähnlich schon andere gegangen sind. Im ganzen überwiegen die größeren Kunststädte des Westens und Südens; namentlich Karlsruhe und München, von dem die Scholle besonders reich vertreten ist. Von den Karlsruhern bildet Trübner mit seiner Schule eine geschlossene Gruppe. Adolf Bühler hat u. a. seinen Hiob und seine Nibelungen ausgestellt. Walter Georgi beherrscht mit seinen beiden großen, für Brüssel gemalten Wandfriesen den zweiten Hauptsaal. Aus Frankfurt hat Wilhelm Altheim eine große Kollektion seiner aquarellierten Zeichnungen geschickt; nach dem Ruf, der ihm vorausgeht, enttäuscht er; er erinnert in der engen Auffassung wie in der kleinlichen und etwas süßen Behandlung an die überwundene Art altmodischer kolorierter Steinzeichnungen. Interessant ist im allgemeinen die Platsik vertreten: vor allem durch Bernhard Hoettger, dessen ganzer Entwickelungsgang von dem asiatisierenden Manierismus, von dem er ausgegangen ist, zu dem stilvollen Realismus, der allmählich bei ihm zum Durchbruch gelangt ist, in einer Reihe von Statuen und Büsten zum Ausdruck kommt. Von Karlsruher Bildhauern ist namentlich Georg Schreyögg reich vertreten. Mit einer großen farbigen Plastik (Persephone) hat Benno Elkan einen Versuch gemacht, der aber von der künstlerischen Berechtigung der Polychromie in der Plastik in *dieser* Weise nicht zu überzeugen vermag. Die Kollektionen von Kley, Julius von Hoffmann usw. sind bekannt. Durchweg gut und geschmackvoll ist das Arrangement; namentlich der erste Saal mit Bildern von Thoma, Dill, Hellwag, Fritz Erler, Erich Erler usw. und der zweite Hauptsaal mit geschickt eingebauten Kopien und einer interessanten Aufstellung von Plastiken. Das eigentliche Kunstgewerbe ist nur durch eine Kollektion Metallarbeiten von Paul Haustein und oxydierten Gläsern von Schneckendorf in Darmstadt vertreten.

K. W.

▫ **Krefeld.** Direktor Dr. *Deneken* vom Kaiser-Wilhelm-Museum ist, nachdem er wiederholt die Veranstaltung von lokalen und Einzelausstellungen dem *Deutschen Werkbunde* empfohlen hatte, in Krefeld zur Tat übergegangen und hat im April die *Krefelder Mitglieder* veranlaßt, gemeinsam ihr Können öffentlich zu zeigen. Das Unternehmen ist künstlerisch vollkommen geglückt und selbst diese wenigen Teilnehmer vermochten es, zu veranschaulichen, was unter »Werkbund-Arbeit« zu verstehen sei. Mancher mag die Augen aufgesperrt haben, als er die wundervollen Seidenstoffe, die er als »echt englisch« zu fordern gewohnt war und die ihm (leider, leider!!) auch so angeboten und verkauft wurden, hier als Fabrikate der ausgezeichneten Firma Audiger & Meyer wiederfand. Die Teppichfabrikation ist in dieser Hinsicht schon besser daran, denn ihre Fabrikate gehen doch schon unter dem Namen der entwerfenden deutschen Künstler. Das sind alteingesessene Produktionszweige, die nun künstlerisch geläutert heraustreten. Aber auch in vielen anderen Branchen ist in Krefeld Leben zu spüren, und wenn man sich die Namen der hier mittätigen Künstler ansieht, so möchte man zu dem Schlusse neigen, daß es Dr. Deneken war, der den jungen Kräften die Zugbrücke heruntergelassen hat und sie einstürmen ließ. Aber wie oft erst mußte hier sein gutes Beispiel, seine ausgezeichneten Ausstellungen und die unermüdliche Überredung durch Wort und Schrift wirken, bis aus dem ausgestreuten Samen Pflanzstätten des Kunstgewerbes erwuchsen? Nun wird in der Kunstbuchbinderei sehr Schönes geleistet; mit Auszeichnung ist hier zu nennen die Buchbinderei von *Karl Sauer*, die unter anderen das Missale romanum von Peter Behrens im Auftrage des Kaiser-Wilhelm-Museums ausführte. Feine Preßschriften führt die Firma *Maas & Jungvogel* aus. Schöne Möbel, plastische und Schmiedeeisenarbeiten, Schmucksteine, Grabmäler usw. bewiesen, daß der Gedanke des Deutschen Werkbundes in Krefeld festen Fuß gefaßt hat. ▫

▫ **Hamburg.** In der Zeit vom 3. September bis 1. Oktober veranstaltet der Kunstgewerbeverein im Museum für Kunst und Gewerbe eine *Ausstellung für Schaufenster- und Ladenbedarf.* Der Ausstellungsausschuß hat für die Ausstellung etwa folgende von Fabrikanten, Handwerkern, Kunstgewerbetreibenden und Handlungen anzumeldende Gegenstände in Aussicht genommen: Träger und Ständer aller Art aus Glas, Holz, Metall; Halter, Beleuchtungsgeräte, sofern sie für den Laden oder das Schaufenster geeignet sind, ferner Reklameartikel, Patentartikel usw. Daneben ist die Herrichtung von Schaufenstern, in denen möglichst die genannten Gegenstände praktische Verwendung finden sollen, vorgesehen. Diese Schaustellungen können beliebig oft gewechselt werden, auch Tischlerei- und Metallarbeiten größeren Umfangs werden, so weit der Platz reicht, aufgenommen. Um endlich auch Anregungen auf dem Gebiete der Schaufensterdekoration zu geben, wird der Ausschuß in vier besonderen Ständen wechselnde Ausstellungen von Schaufenstern in der Weise veranstalten, daß nacheinander, etwa eine Woche lang, je vier verschiedene Fenster von Inhabern ein und derselben Branche unter Mitwirkung von vier verschiedenen Künstlern, die der Ausschuß zur Verfügung stellt, hergerichtet werden. Für die Wechselausstellungen ist die Beteiligung von Firmen folgender Geschäftszweige erwünscht: Tabak- und Zigarren, Eisenwaren, Drogen, Früchte, Kolonialwaren. Der Gedanke, einmal eine Übersicht zu schaffen, was in dieser Richtung bisher geboten wurde, Anleitung zu geben, wie diese Hilfsmittel geschmackvoller zu verwenden wären, ist sehr zu begrüßen. Man darf auch hoffen, daß die Fabrikanten Anregungen für technische Hilfsmittel, die von der neuen Dekorationsmethode etwa bedingt werden, finden und aufgreifen werden. ▫

▫ **Leipzig.** Die diesjährige Michaelismesse wird am Sonntag den 27. August eröffnet werden. ▫

▫ **Lüttich.** Eine größere Kollektion von Photographien nach vorbildlichen *Bauten in Handel und Gewerbe* war vom »Deutschen Museum für Kunst im Handel und Museum in Hagen« zusammengebracht und im Auftrage des *Deut-*

schen Werkbundes auf der *Internationalen Ausstellung für Architektur und Kunstgewerbe* zur Schau gestellt worden. Der Kaiserliche Deutsche Konsul in Lüttich und die Ständige Ausstellungskommission für die deutsche Industrie hatten dem Deutschen Werkbunde diese Ausstellungsgelegenheit vermittelt, wofür ihnen besonders gedankt sei, denn die deutsche Kollektion hat beim belgischen Ausstellungskomitee und beim Publikum größte Anerkennung gefunden. Künftig will man die deutschen Künstler wieder und in größerem Umfange heranziehen. ▫

▫ **Madrid.** Die spanische Regierung wird im Jahre 1913 im Palaste Karls V. neben der Alhambra eine große *Ausstellung maurischer Kunst* veranstalten, in der alle Schätze aus jener Zeit vereinigt werden sollen. ▫

▫ **Stuttgart.** Die Zentralstelle für Gewerbe und Handel veranstaltet in der Zeit vom 1. August bis 15. Oktober 1911 in der König-Karl-Halle des Landesgewerbemuseums und in dem gegenüberliegenden Ausstellungsgebäude eine *Ausstellung schwäbischer kirchlicher Kunst*, die aus einer *alten* und einer *neuen* Abteilung bestehen wird. Die kunstgewerblichen Gruppen aus alter und neuer Zeit wurden dem Landesgewerbemuseum, die Architekturabteilung der Beratungsstelle für das Baugewerbe zur Vorberatung und Aufstellung überwiesen. ▫

▫ **Wien.** In der Zeit vom Oktober 1911 bis einschließlich Monat Januar 1912 wird im k. k. Österreichischen Museum, wie alljährlich, eine *Ausstellung neuer Arbeiten österreichischer Kunstgewerbe* veranstaltet werden. Zur Beschickung derselben sind alle Kunstgewerbetreibenden aus den im Reichsrate vertretenen Königreichen und Ländern und auch die im Auslande domizilierenden Kunsthandwerker, welche österreichische Staatsbürger sind, eingeladen. Platzmiete wird nicht erhoben. Die Anmeldungen sind bei der Direktion des Österreichischen Museums schriftlich zu erstatten. ▫

LITERATUR

▫ **Cornelius-Hildebrands Elementargesetze.** Der Umstand, daß die »*Elementargesetze der bildenden Kunst*« von *Hans Cornelius* (Leipzig und Berlin, B. G. Teubner) vor kurzem die zweite Auflage[1]) erleben konnten, nötigt zu einer eingehenderen kritischen Betrachtung, als man einer so einseitigen und so wenig überzeugenden Schrift sonst zu widmen brauchte. Nicht als ob wir fürchteten, daß die Arbeit einen verderblichen Einfluß auf unsere Künstler üben könnte. Theorien pflegen Gott sei Dank der Kunst wenig zu schaden. Wohl aber scheint es, als bilde sie im Publikum eine Art ästhetischer Partei aus, und dem muß entgegengetreten werden. Einmal handelt es sich nicht um die schlechtesten Teile des Publikums, um solche gerade, die ein tieferes, innerliches Verhältnis zur Kunst gewinnen, die von einem persönlich-empirischen Urteil loskommen wollen. Sie glauben, in dieser selbstbewußt philosophisch auftretenden Schrift den Führer gefunden zu haben. Dann aber hat die künstlerische Produktion indirekt unter einer jeden ästhetischen Voreingenommenheit größerer Teile des Publikums zu leiden. ▫

▫ Als Adolf Hildebrand sein »Problem der Form« schrieb, war er ein fertiger Künstler. Er hat nicht eine Theorie aufgestellt und dann nach ihr gearbeitet, er hat vielmehr gearbeitet und dann seine Arbeit theoretisch zu fundieren gesucht. (Wie weit die Art seiner Arbeit von Marées'schen Prinzipien von vornherein beeinflußt war, spielt hier keine Rolle.) Wäre es umgekehrt gewesen, so wäre seine Schrift vermutlich klarer, seine Kunst unklarer geworden. Daß wir den ersten Verlauf der Dinge segnen, mag uns der Theoretiker Hildebrand nicht verübeln, so wenig wir es ihm verübeln, daß er in seiner Schrift die Kunst und seine Kunst so schlechthin identifizierte. Als Glaubensbekenntnis eines großen und verehrungswürdigen Künstlers ist und bleibt seine Schrift von großem Wert. ▫

▫ Aber es geht nicht an, dieses persönliche Glaubensbekenntnis zu einer Religion, ja mehr, zu einem Gesetzeszwange zu machen, und das geschieht, wenn Cornelius seine Grundlagen einer praktischen Ästhetik aus ihm entwickelt. Es ist bedauerlich, daß die Sprache von Cornelius genau so zwecklos abstrakt, so unnötig mit Fremdworten überladen, so schwierig und unwirklich ist, wie die Hildebrands. Denn in einfachen, klaren, konkreten Worten ausgedrückt, würde all das Schiefe, Einseitige, Falsche weit leichter zu erkennen sein. Nebelhafte Dunkelheit läßt alles größer und bedeutender erscheinen als klares Sonnenlicht.

▫ Nun hat die Schrift von Cornelius zwei Seiten. Neben der theoretischen Entwicklung geht eine Sammlung praktischer Beispiele und Gegenbeispiele einher. Gegen das, was hier als gute und schlechte Lösung gezeigt wird, ist im allgemeinen von Fall zu Fall wenig einzuwenden. Es wäre aber falsch, daraus auf die Richtigkeit der theoretischen Grundlagen zu schließen, denn die gleichen Tatsachen wird ein anderer völlig anders begründen. Es ist bemerkenswert, daß praktisch fast alle unsere Semper, Cornelius, Crane usw. zu den gleichen Urteilen kommen, bei völlig verschiedenen Voraussetzungen. Diese aber stehen zur Debatte. Es sei jedoch gleich hier bemerkt, daß gegen die Beispiele von Cornelius der Einwand erhoben werden muß, daß die guten nur eine bestimmte und beschränkte Gattung des Guten ausmachen. Davon später mehr. ▫

▫ Den ersten Fehler macht Cornelius im ersten Satze: »Bildende Kunst ist Gestaltung für das Auge.« Für das Auge des Beschauers natürlich! Es heißt Seite 1 ausdrücklich, daß alle Kunst für »das Auge des Beschauers« arbeitet. Auch die Umkehrung findet sich: »eine für das Auge verständliche Darstellung, also ein Kunstwerk« (Seite 11). Die Kunst wird also vom Betrachter aus angesehen. Ganz bewußt und konsequent werden die Gesetze der Kunst aus dem Prozeß der Aufnahme entnommen. Wäre es da nicht richtiger, Cornelius verzichtete auf den Ausdruck »bildende« Kunst? Bildende Kunst — so denkt man — müßte vom Bildner aus verstanden werden, und wichtiger als der Prozeß des Aufnehmens müßte für den, der die Gesetze der bildenden Kunst verspricht, der Prozeß des Gestaltens sein. Nicht für Cornelius. Mag man ihm zugeben, daß das Bild, das nicht gesehen wird, seinen Beruf verfehlt hat, so ist doch sein künstlerischer Charakter etwas, das nur in ihm liegt und ihm bleibt, ob es nun gesehen wird oder nicht. Cornelius freilich glaubt das Ei des Columbus gefunden zu haben, indem er das Gut und Schlecht des Kunstwerks von gewissen Erfordernissen des betrachtenden Auges abhängig macht. Hier hat er etwas, das wie ein ruhender Pol in der Erscheinungen Flucht sich darstellt, dem mit fast naturwissenschaftlicher Genauigkeit beizukommen ist und mit dessen Hilfe allem Streit über die Qualität ein Ende gemacht werden kann. Aber das ist eben ein Trugschluß. Bildende Kunst ist Gestaltung. Weil wir ihr Produkt mit dem Auge aufnehmen, ist sie so wenig Gestaltung für das Auge, als die Alpen Alpen für das Auge sind. ▫

▫ Ist denn außerdem das Auge mit seinen Bedürfnissen etwas Feststehendes? Ein japanischer Holzschnitt verstößt gegen die Gesetze von Cornelius ebenso wie ein Bild von

▫ 1) Eine redaktionelle Besprechung des Buches bleibt vorbehalten (Red.). ▫

Giotto. Sind beide schlechte Kunst? Oder sind die Bedürfnisse des Auges lokal und zeitlich verschieden? Muß aber Cornelius zeitliche Wandlungen zugeben, so muß er auch zugeben, daß diese stets von den Kunstwerken bedingt worden sind. Denn das Auge hat stets zuerst abgelehnt, was später Allgemeingut wurde, es mußte sich erst gewöhnen, sich einstellen lernen. Das Auge ist jedenfalls keine konstante Größe. Physiologisch mag es das wohl sein, hier aber kommt nur seine künstlerische Genußfähigkeit in Betracht, und diese ist nicht konstant. Das ist der zweite Trugschluß. ▫

▫ Macht aber einer das Auge zum Ausgangspunkt einer praktischen Ästhetik, so wird er doch die Möglichkeiten, die in ihm liegen, vernünftigerweise ausnutzen dürfen. Unser Auge *kann* sich doch nun einmal bewegen. Also weshalb so verächtlich von den Erkenntnissen sprechen, die wir dieser Beweglichkeit verdanken. Wir haben doch nun einmal zwei Augen. Nach Cornelius aber liegt es so, »daß alle erfreulichen wie eventuell unerfreulichen Wirkungen der Kunstwerke sich schon beim Betrachten mit einem Auge einstellen (Seite 15). Unser Sehorgan wird also nicht in seinen Möglichkeiten und Fähigkeiten erschöpft, es werden nur bestimmte Arten zu sehen ausgewählt. Diese Auswahl ist willkürlich. Damit ist die Gesetzmäßigkeit des Ganzen verloren. ▫

▫ Ferner: die logische Folge etlicher Ausführungen des Verfassers ist der konsequenteste Impressionismus. »Nicht um das reale Dasein der Dinge als solcher handelt es sich für den Künstler, sondern nur darum, welche Wirkung dieses reale Dasein auf das Auge des Beschauers ausübt« (Seite 20). Wir wollen den Verfasser keineswegs auf einzelne Ausdrücke festlegen. Aber es sagt genug, daß Weisbach bei seiner Darstellung der impressionistischen Prinzipien an das Cornelius-Hildebrandsche Fernbild durchaus anknüpfen konnte. Wie verträgt sich damit die Verdammung eben dieses Impressionismus, die sich wie ein roter Faden durch das ganze Buch zieht? ▫

▫ Schließlich, um beim Impressionismus zu bleiben, scheint uns der Neoimpressionismus, wie ihn jüngst Curt Herrmann entwickelt hat (Berlin, Erich Reiß), im Grunde eine viel konsequentere und überzeugendere Ableitung künstlerischer Prinzipien aus Sehvorgängen darzustellen. Diese Theorie ist allerdings mehr Optik, und wir sind auch durchaus nicht der Meinung, daß sie nun Recht habe, weil sie sich in allem auf optische Prozesse berufen kann, wir meinen nur, daß sich aus Vorgängen des Auges recht Verschiedenes entwickeln und begründen läßt. Auch aus diesem Grunde also halten wir es für falsch, es handle sich um Neoimpressionismus oder um Neoklassizismus, sich auf das Auge, seine Bedürfnisse oder seine Fähigkeiten — und eines ist so berechtigt oder so unberechtigt als Fundament wie das andere — zu berufen. ▫

▫ In Wirklichkeit ist ja nun auch bei Cornelius-Hildebrand gar nicht das Auge mit seinen Anforderungen das Prius, sondern vielmehr eine bestimmte Kunstanschauung, ein bestimmter Geschmack. Dieser ist in der Kunst des Hans von Marées und Adolf Hildebrands schöpferisch tätig gewesen. Wir danken dieser Kunst Unendliches, aber sie ist nicht allein seligmachend. Daß diese bestimmte Richtung das Prius gewesen ist, beweist das oben erwähnte Verhältnis zum Impressionismus zur Genüge. Obwohl er theoretisch durchaus nicht in feindlichem Verhältnis zu Cornelius stehen muß, wird er praktisch verurteilt, eben, weil im Grunde eine Ablehnung gewisser Richtungen (was ja vom Betonen einer bestimmten Richtung unzertrennlich ist) das Prius war. Hier müssen wir nun bemerken, daß es einigermaßen verstimmt, Cornelius im Verurteilen schärfer und absprechender zu finden als Hildebrand selbst.

▫ Es fragt sich nun, wie wir den zugrunde liegenden Kunstgeschmack näher benennen sollen. Es ist der einer dekorativen Kunst. Das läßt schon der verhängnisvolle Satz: »Kunst ist Gestaltung für das Auge« einigermaßen deutlich erkennen. Dekorative Kunst mag man allerdings in erster Linie davon abhängig machen, daß sie einheitlich, klar, übersichtlich aufgenommen wird. Denn sie stellt sich von vornherein freiwillig in den Dienst eines bestimmten Ganzen und hat damit gewisse Forderungen zu erfüllen. Cornelius kann nicht sagen, daß er nur eben diese dekorative Kunst gemeint habe. Er nennt sein Buch nicht »Einige Erfahrungssätze künstlerischer Dekoration«, sondern »Elementargesetze der bildenden Kunst«. Stellt er aber die Forderung auf, daß alle Kunst dekorativ sein soll, so sind wir im Recht, wenn wir ihm widersprechen. Es ist das eben die Geschmacksrichtung der neueren Münchener Malerei und Plastik, aus der die Theorie erwachsen ist. Diese neue Münchener Kunst ist aber nicht »die« Kunst.

▫ Die mitgeteilten Beispiele guter Lösungen bestätigen unsere Ausführungen. Mit geringen Ausnahmen geben sie Dekorationen, Plakate, Teppiche, Möbel usw. Von 245 Abbildungen geben ungefähr 18 selbständige Gemälde. Davon fallen 4 auf Marées. Die außer ihnen als die klassischen Muster genannt werden, sind Luini, Botticelli, Bellini. Ganz folgerichtig muß diese Theorie in den italienischen Quattrocentisten das Heil sehen. Reliefmäßigkeit, parallel hintereinander geschichtete Gründe, unsichtbare Vorderfläche sind hier am reinsten ausgeprägt. Die Frage, wieviel in dieser Kunst ungewollte Beschränkung ist, wird garnicht aufgeworfen. Sie werden als Muster aufgestellt, so wie unsere heutigen Augen auf sie reagieren. Ob sie so gemeint waren, wie wir sie heute sehen, spielt keine Rolle. Auch in dieser Hinsicht also kommt Cornelius mit seiner Augentheorie in die Brüche. ▫

▫ Nein, nicht das Auge des Betrachters ist der Ausgangspunkt für den, der die Gesetze der Kunst ermitteln will. Bildende Kunst ist Gestaltung. Also muß das Gestalten der Ausgangspunkt sein. Vom Auge des Betrachters aus fordert Cornelius z. B. in jedem Bilde perspektivische Raumwerte. Armer Klinger! Er wollte eine leichte Vision bilden, den Handschuh, jenen diabolischen, von Rosen übergaukelt, von Amor betreut — ein Bild aus Nirgendwo. Er wendet sich an Cornelius. »*Muß* ich denn perspektivische Raumwerte geben?« »Jawohl.« »Aber es ist ja doch nichts mit leiblichen Augen Geschautes, es ist ja ein Schein, ein Hauch, ein Reim!« »Nicht ohne perspektivische Raumwerte.« Es verträgt sie nicht!« Cornelius zuckt mit den Achseln. Klinger aber schuf jenes entzückende Blatt: Amor und der Handschuh. »Auch großen Künstlern begegnen gelegentlich solche Mißgriffe, die, ohne alle perspektivischen Raumwerte gearbeitet, das Raumbedürfnis völlig unbefriedigt lassen.« Beispiel: jenes Schlußblatt der Handschuhparaphrase (Seite 175). Der Stoff, der den Künstler zur Gestaltung drängt, perhorresziert den Raum. Weil aber angeblich das Auge des Betrachters Raumbedürfnisse fühlt, hat die Gestaltung zu unterbleiben. Das heißt denn doch die Kunstbetrachtung und Kunstbeurteilung auf den Kopf stellen. Statt davon auszugehen, daß wir, die wir inzwischen an alle Raffiniertheiten der Linie und Farbe gewöhnt wurden, heute einen Luini als ein leicht sehbares, klares und übersichtliches Bild genießen, sollten wir uns in den Schaffensprozeß eines Grünewald vertiefen. An ihm freilich wird der konsequente Hildebrandianer Cornelius mit einem Achselzucken vorübergehen müssen, ebenso wie an fünfzig Jahren moderner Malerei. *Adolf Behne.*

Für die Redaktion des Kunstgewerbeblattes verantwortlich: FRITZ HELLWAG, Berlin-Zehlendorf
Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig. — Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H. in Leipzig

Redaktion: FRITZ HELLWAG, Berlin-Zehlendorf-Wannseebahn
Verlag: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13

KUNSTGEWERBEBLATT
NEUE FOLGE ··· XXII. JAHRGANG
Heft 12 September 1911

Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe i. B., Königsberg i. Pr., Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart



Henry van de Velde, Die Großherzogliche Kunstgewerbeschule zu Weimar

DIE GROSSHERZOGLICHE KUNSTGEWERBESCHULE IN WEIMAR

DIREKTION: HENRY VAN DE VELDE

VON FRITZ HELLWAG

UNTER den Persönlichkeiten, denen wir die Wiedergeburt unseres Kunstgewerbes verdanken (oder besser: einmal zu danken haben werden, denn wir sind doch erst mitten in den Wehen!), verdient *Van de Velde*, mit an allererster Stelle genannt zu werden. Von ihm sprach man vor fünfzehn Jahren, neben Hermann Obrist und Otto Eckmann, am meisten. Seine suggestive Kraft, sein künstlerisches Temperament hielten Deutschland mehrere Jahre vollkommen in ihrem Banne. Damals waren es kaum ein Dutzend Männer, die ein Ziel vor Augen hatten und, um es erreichen zu können, den Kampf mit dem Hergebrachten aufnahmen. Ein nicht geringer Widerstand stemmte sich ihnen in Handwerk und Industrie entgegen — einzig mit Van de Velde hat's die Industrie »gewagt«. Seine Ideen glaubten die unglückseligen Musterzeichnerlein in den Fabrikbureaux so begreifen zu können, daß sie mit ihnen ihr verödetes Motivengehirn aufzufrischen versuchten. Sie stahlen ihm die äußeren Abzeichen seines souveränen Genies, und glaubten Könige zu sein! Selten ist ein schlimmerer Unfug verübt worden, als er, zuerst vielleicht sogar in gutem Glauben und mit ehrlicher Absicht, im »Jugendstil« in Szene gesetzt wurde. Wir wissen heute, daß dies Fiasko gute Folgen gehabt hat, indem die Künstler schneller erkannten, daß man den Dingen nicht von außen, sondern von innen beikommen müsse. Wir haben heute auch mehr Verzeihen für jene Musterzeichnerlein der Industriebureaux, weil ja auch die Künstler anfänglich im Fehler befangen gewesen sind. Aber ein Justizirrtum brennt dem deutschen Volke noch heute auf dem Gewissen: es ist gang und gäbe, es ist ein abscheulicher, mörderischer Gemeinplatz geworden, allein Van de Velde für jene ersten Irrungen verantwortlich zu machen, allein ihm den »Jugendstil« in die Schuhe zu schieben, den doch nur vorlautes Unternehmertum verschuldet hat. Noch schlimmer ist es, daß man sich gewöhnte, Van de Veldes Kunst als mit jenem verunglückten Versuch ungeschickter Nachahmer erledigt, als »vieux jeu« anzusehen, ihn selbst bestenfalls nur noch als geistreichen Causeur gelten zu lassen! Da ist es denn nicht nur eine



Ornament-Entwurf von Max Nehrling

Genugtuung für den schmählich verkannten Künstler selbst, sondern auch eine Freude für den ehrlichen Chronisten, wenn einmal wieder Fachleute und Publikum erkennen dürfen und müssen, daß der einst so schnell emporgeschossene Baum noch lebt und reiche, reife Früchte trägt! Als ein beweiskräftiges Dokument



Ornament-Entwurf von Margret Arends

Van de Veldescher Art ist die *Ausstellung von Schülerarbeiten der Großherzoglichen Kunstgewerbeschule* anzusehen, die im Juli dieses Jahres in Weimar veranstaltet wurde. ▫

▫ Van de Velde ist Philosoph. Er vor allen anderen spürte der Gesetzmäßigkeit des künstlerischen und kunstgewerblichen Schaffens nach, er vor allen anderen gelangte zu einer systematischen Schöpferarbeit. Wohl hatte er mit allen anderen, damals tätigen Künstlern dies gemeinsam, daß auch er das Heil vom neuen Ornament erhoffte; aber wo seine Mitkämpfer den Niedergang unseres Kunstgewerbes einzig darin zu erkennen glaubten, daß es mit historischen und aus versiegten Quellen zusammengestohlenen Ornamenten sein Leben fristete, und wo sie mindestens anfangs hofften, alles erreicht zu haben, wenn sie die alten Formen mit neuen Ornamenten versahen, da hatte Van de Velde bereits die gesetzmäßige Dynamik des Ornaments, des alten und des neuen, begriffen und hatte erkannt, daß *gleichzeitig* mit dem neuen *Ornament* auch die neue *Form* entstehen müßte. Wäre jene Zeit nur schon von mehr architektonischem Geiste beseelt gewesen, oder hätte Van de Velde selbst seine formschöpferische Begabung schon weiter entwickelt gehabt, manche zeitraubenden Irrtümer und der Verlust kostbarer Jahre wären vermieden worden. So aber kam Van de Velde zu früh mit seiner logisch vollkommen richtigen Entdeckung, die gar nicht begriffen wurde, heraus. Was bei seinen Mitkämpfern ein Irrtum, wenn auch nur ein vorübergehender war, das glaubte man auch als Charakteristikum seiner Kunst zu erkennen, und da er der Reichste von allen war, so hatte gerade er, der es am wenigsten verdiente, das tragische Geschick, von verständnislosen Mitläufern am meisten bestohlen zu werden. Ihn hielt man sich als Schild vor, wenn man barbarisch sündigte und mit totgeborenen Linien und Schnörkeln alles und jedes ohne irgendwelche Logik bandwurmartig beschleimte. Zehn Jahre zu früh kam Van de Velde! Er selbst hatte seine, gleichzeitig auch formschöpferische Begabung noch nicht genügend durchgebildet und niemand war da, der fähig gewesen wäre, ihm in dieser Hinsicht beizuspringen. Im weiteren Verlauf der Entwicklung blieb es erst den Wiener Geometrikern vorbehalten, den Rhythmus in der dreidimensionalen Form zu betonen und das ganz allmähliche Wiedererwachen des architektonischen Gefühls vorzubereiten. Die Form wurde geboren, aber nackt, splitternackt! Wieviel schöner wäre es gewesen, wenn Van de Veldes »System«: mit der Form zugleich das Ornament zu schaffen, geglückt wäre! Wenn damals auch die Kräfte gefehlt haben, so ist doch der gute Wille, die Priorität der Erkenntnis zu loben. Das Geschick war aber tückisch: statt der ersehnten Lorbeern bescherte es Van de Velde das unverdiente und absolute Verkanntwerden! Grollend zog er sich zurück; doch blieb er sich selbst und seiner Erkenntnis getreu. Die Früchte dieser Treue liegen vor uns und von ihnen haben wir zu unserer Freude jetzt zu berichten.

▫ ▫ ▫

▫ Wer wohl mag dem *Großherzog von Weimar* geraten haben, gerade in jenen Zeiten der Verfolgung durch eine ungerechte Kritik den verkannten Künstler Van de Velde nach Weimar zu berufen, mit der Aufgabe, den Hof künstlerisch zu beraten? Wir wissen es nicht, doch sei ihm und dem Großherzog, der mutig der öffentlichen Meinung trotzte (wie schwer ist's doch gerade in künstlerischen Dingen!), der Dank aller, denen die Entwicklung der Kunst am Herzen liegt, ausgesprochen. Van de Velde kam und hat zahlreiche Aufgaben mit reichem Können gelöst. Mit sich brachte er auch das Pfund, mit dem zu wirtschaften ihm sein Genius befohlen hatte. Er, der von der breiten Öffentlichkeit so schmählich mißverstanden worden war, schaffte sich in aller Stille einen intimen kleinen Schülerkreis. Sein fürstlicher Mäzen interessierte sich für solches Streben, und es gelang mit seiner Hilfe, aus dem Privat-Lehratelier eine öffentliche Kunstgewerbeschule zu entwickeln. Sie besteht nun schon drei Jahre und ist einzig von Van de Veldeschem Geiste erfüllt. Dies allein würde ihre Existenzberechtigung schon beweisen, denn Van de Velde ist ein so eigenartiger Künstler, daß ihm ausgiebigste Mittel zur Durchbildung und Verwirklichung seiner Ideen gegeben werden dürfen. Was er schafft und lehrt, muß unter allen Umständen wert sein, gepflegt und erhalten zu werden. Aber nicht nur abstrakter, sondern recht konkreter Nutzen reift hier seiner Ernte entgegen. Nicht nur, daß zahlreiche Schüler für gewisse Praxis ausgebildet oder ihr künstlerisch gehoben zurückgegeben werden, nein, Van de Velde selbst ist mit der Lehrtätigkeit auch in seiner eigenen Kunst erheblich fortgeschritten. Will er jetzt den friedlichen Ausgleich, so ist wohl bald die Zeit gekommen, in der dem grollenden Kunstphilosophen aus Weimar der ehemals mißglückter Einfluß auf unser künstlerisches Leben in ausgedehntem Maße möglich werden könnte. Aber, ein »Ausgleich« muß vollzogen werden; ich werde erklären, in welcher Beziehung. Es scheint so, daß Van de Velde selbst ihn schon vorbereitet hat und mit dieser Schülerausstellung seine Bereitwilligkeit zu ihrem Vollzuge andeuten wollte. ▫

▫ Als ihm der »Jugendstil« so grausam die öffentliche Resonanz verdorben hatte, und als festgestellt war, daß die Zeit noch nicht reif war, Form und Ornament gleichzeitig zu schaffen oder in Einklang zu bringen, begann Van de Velde, das Ornament ganz selbständig zu behandeln und zunächst sein Wesen und seine Gesetzmäßigkeit für sich allein zu ergründen. Seine Versuche gingen von der Linie aus und bald beherrschte er die ornamentale Belebung der Fläche vollkommen. Das Leben der Fläche drängte dann in die dritte Dimension und ein plastisches Ornament wurde geboren. In der letzten Entwicklungsstufe erstrebten ornamentale Fläche und Plastik gemeinsam die Gestaltung und Umschließung des Raumes, auch wurden jetzt von ihnen, und zwar aus sich selbst heraus, architektonische Ziele verfolgt. Und hier nun stellten ernste Schwierigkeiten sich ein: das Ornament kann niemals Architektur *werden*, denn diese



Ornament-Entwurf von W[illegible]

Ornament-Entwurf von K[illegible]

[illegible]



Ornament-Entwurf von Max Nehrling

folgt anderen Gesetzen, ist Selbstzweck und fordert vom Ornamente bedingungslose Unterordnung. Im Ornamente sollen die in der Architektur wirksamen Kräfte rhythmisch ausklingen, nicht umgekehrt! Van de Velde ist ein viel zu kluger und ehrlicher Künstler, um nicht einzusehen, daß er keine Vergewaltigung begehen dürfe. Er weiß, daß das selbständige Leben des Ornamentes, das er bis in seine letzten Konsequenzen genial steigerte und verfeinerte, seine Grenzen hat, und daß zur Baukunst vor allem auch der andere Teil, eben die Architektur und die Befruchtung des Ornamentes durch sie gehört. Er darf aber auch mit Stolz behaupten, daß er dem, der die Architektur besitzt, in seiner Aufdeckung der Gesetzmäßigkeit des Ornamentes ein so reiches Hilfsmaterial geboten hat, wie es kaum jemals existierte. Zwischen dem, was Architektur heißt und was Van de Veldesches Ornament bedeutet, muß sich nun aber ein Ausgleich vollziehen, und Van de Velde scheint entschlossen und ist zweifellos befähigt, ihn *selbst* vorzunehmen. Er fühlt die Krisis, in der er jetzt angelangt ist, sicher selbst ganz gut; ein Beweis dafür ist, daß er in seiner Schule eine besondere, *krönende Architekturklasse* einzurichten beabsichtigt. Man kann ihn zu diesem Entschluß nur auf das lebhafteste beglückwünschen. Würde diese beabsichtigte Ausgestaltung der Schule, auf die wir noch zurückkommen wollen, etwa neue pekuniäre Aufwendungen erfordern, so darf man sagen, daß selbst die höchsten Kosten hier unter keinen Umständen hinderlich werden dürften! Gilt es doch hier *einen großen Schatz zu heben* und ein reiches künstlerisches Erbe dem deutschen Volke nutzbar zu machen. Wenn Van de Velde in größerem Umfange die Grenzen des Kunstgewerbes zur Architektur überschreiten will, so muß man ihm dabei unbedingt behilflich sein, falls es notwendig wäre, denn die Früchte könnten köstlich sein. ▫

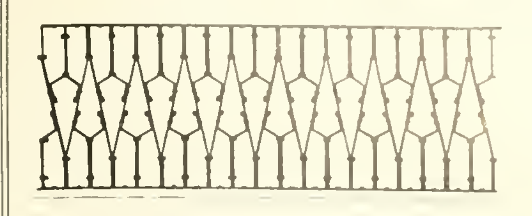
▫ ▫ ▫

▫ *Van de Veldes Schüler* machen denselben Entwicklungsgang durch, den er selbst genommen hat, und es haben sich da in Weimar einige Lehrer und Lernende unter seiner Leitung zusammengefunden, die, als Material in seinen Händen, den Kern seiner Lehre ganz vorzüglich auszudrücken verstanden. ▫

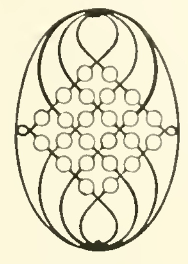
▫ Der Stift gleitet über die Fläche und hinterläßt eine *Linie*. Diese Linie bedeutet in mehr oder weniger hohem Grade eine Kraftentwicklung, sie ist eine Lebensäußerung und besitzt eigenes Leben. Aber dies Leben ist nicht etwa aus nichts entstanden, sondern es war vielmehr zu dem Schöpferakt eine Bewegung der Hand oder des Armes, vielleicht gar des ganzen Körpers des Zeichnenden erforderlich. Und diese Bewegung des ganzen Körpers oder seiner Teile wiederum war keine mechanische, zweck- und ziellose, sondern sie wurde vom Temperament des Zeichnenden veranlaßt und beherrscht. So ist die Linie auf der Fläche also ein Ausdruck, eine Lebensäußerung des menschlichen Temperamentes. Aber eine Bewegung bleibt niemals allein; wie der Tanzende instinktiv empfindet, daß zur Vollendung des ersten Schrittes, der ersten Körperbiegung, ein zweiter Schritt, eine zweite Biegung gehört, die jene zuerst entwickelten Kräfte durch das Gegenspiel erläutert, so verlangt auch die Kraftentwicklung, die in jener Linie auf der Fläche noch ungeklärt wirkt, ihre Auflösung, ihre ästhetische Rechtfertigung. So gilt es, zu ihr den Gegenzug zu finden. Und nun macht der Suchende schon bei der ersten Probe eine erstaunliche Entdeckung: mit der Willkür, die noch in der ersten Bewegung, der ersten Linie gestattet war, ist es schon jetzt vorbei, soll anders eine ästhetische Befriedigung,

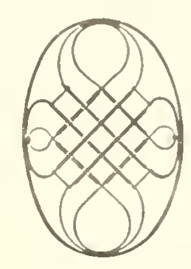


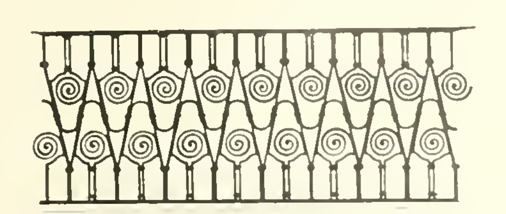
Ornament-Entwurf von Else Kühnert







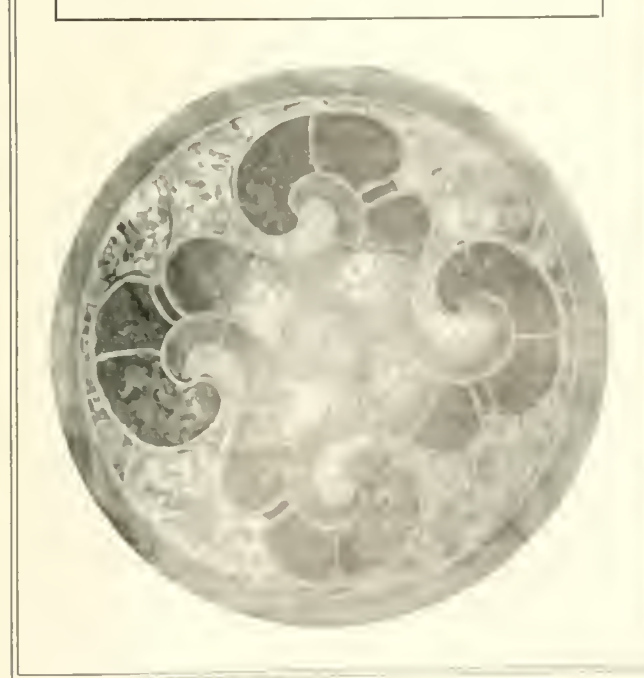




LINKS:
FÜLLUNGSGITTER UND TREPPENGELÄNDER, ENTWORFEN VON PAUL KIESELBACH; ▫ ENTWURF FÜR EIN GLASFENSTER VON WALTER VOIGT

RECHTS:
FRIESE, ENTWORFEN U. AUSGEFÜHRT VON WALTER ROMMEL; ▫ VASE, ENTWURF VON THILO SCHODER







Charlotte Veit



Charlotte Veit

die Vorbedingung eines Kunstwerkes, entstehen. Die zweite Bewegung, die zweite Linie ist einer Gesetzmäßigkeit unterworfen, die aus der ersten resultiert. Man muß die erste Bewegung dynamisch zergliedern, finden, wo sie ihren Höhepunkt, d. h. ihre höchste Kraftentwicklung besitzt, wie sich dieser Kräftegrad zu dem Anfangs- und zu dem Endpunkte verhält und wieviel Gegendruck zur Erzielung der dynamischen Balance erforderlich ist usw. Da aber auf die zweite Bewegung, auf die zweite Linie eine dritte, vierte, fünfte folgen soll, so ist darauf Bedacht zu nehmen, daß durch weise Ökonomie eine Erhaltung, ja, eine Erneuerung der Kraft möglich werde. Da die Urkraft aus dem Temperament des Handelnden stammte und im weiteren Verlauf der Tätigkeit zentraliert, verfeinert, stilisiert werden soll, so zeigen sich nun schon bei den ersten derartigen Versuchen die Art und der Umfang des Schülertemperamentes. (Einen ähnlichen Prüfstein ergibt später die Farbe.) Es versteht sich von selbst, daß diese Versuche nicht nur die Konsequenzen sondern auch die *Ursachen* aus der Willkür ins Beherrschtsein erheben; es entsteht bald schon eine gehaltvolle *erste* Bewegung oder Linie. Der Lernende richtet sein Augenmerk sowohl auf die anfängliche Schönheit, deren Konsequenzen er nach einiger Übung instinktiv vorausahnt, als auch auf die materielle Stärke und Ökonomie des ersten Ansatzes, ähnlich wie ein Sänger mit einem Atemholen durch mehrere Takte reichen muß und die Reinheit und Klarheit der Melodie gefährden würde, wenn ihm vorzeitig die mechanische Kraft versagte. Ganz bedeutend erhöht werden die Ansprüche an den Zeichnenden, wenn ihm eine bestimmte Fläche, ein Kreisrund, Oval, Viereck usw., vorgeschrieben wird, in deren Begrenzung er die Kraft der ersten Linie (sein Temperament) auswirken muß, denn nun beginnt bereits die Konzeption einer ganzen Folge, ein Vorempfinden der ganzen Entwicklung. Ungezählt werden die mißglückten Versuche sein, in denen der Schaffende mit seiner Kraft versagte, seine Berechnung sich als falsch herausstellte, oder in denen er sich durch falsche Gegenzüge selbst das ursprüngliche Konzept verdarb. (In der »Beschränkung« zeigt sich erst der Meister!) Noch eine andere Konsequenz ergibt sich aus dieser Beschränkung in der Fläche: da die Umrahmung als Linie mitwirkt, so erscheinen die von dem inneren Linienzuge durchschnittenen Flächenteile gewissermaßen wieder als selbständige Ornamente, deren Form bei der Gesamtwirkung nicht unwesentlich mitspricht. So muß nun der Entwerfende sehr darauf sehen, daß die vom Linienzuge getrennten Flächenteile eine schöne Form erhalten, daß sie einander gleichwertig bleiben, d. h. daß sowohl der vom Linienzuge umschlossene als auch der abgetrennte Flächenteil dem Auge als fertiges und selbständiges Ornament erscheine, mit anderen Worten, daß nicht nur die Kräfte der Linien, sondern auch die der geteilten Flächen vollkommen und restlos ausgeglichen sind. Hierin ist nun Van de Velde Meister und es steht ihm in Fräulein *Wibiral* eine sehr begabte und sich dem Unterrichtsgedanken aufopfernde Lehrerin zur Seite. Einzelne Schüler und Schülerinnen haben in der Flächen-



Charlotte Veit

Charlotte Veit

ornamentik und Buchillustration schlechtweg vollendete Leistungen hervorgebracht, die laut von der Lebensfähigkeit und Schönheit der Van de Veldeschen Lehre zeugen. Eine kleine Unsicherheit zeigt nur hier und da noch die Verteilung der *Farben* auf der Fläche, d. h. das Kolorieren der Entwürfe. Hier stellte sich nun also eine Erweiterung der Lehrmethode in der Übung des Farbensinnes und -gefühls als notwendig heraus. Die *lineare* Behandlung der Fläche, die Entwicklung des Linienornamentes wurde ohne jede äußerlichen Hilfsmittel aus dem *Inneren* des Schaffenden veranlaßt, ganz im Gegensatz zu den an anderen Kunstgewerbeschulen üblichen Meurerschen und ähnlichen Methoden, die in der linearen Flächenkunst an etwas Vorhandenes in der Natur anknüpfen, die aus einem Pflanzenquerschnitt, einem Schmetterlingsflügel Motive zur Entwicklung eines Ornamentes entnehmen. Es ist klar, daß der Van de Veldeschen Methode in ganz anderem und erhöhten Maße das Prädikat »natürlich« zukommt. (Das absolute Gegenteil davon würde »naturatistisch« bedeuten.) Nun aber die *Farbe* dazukommen sollte, so mußte dem *natürlichen* Schaffensakte ein zunächst *rezeptives*, ein von *außen* beeinflußtes Element, eben die Farbenempfänglichkeit *eingefügt* werden. ▫

▫ Die Art, in der Van de Velde den *Farbensinn* ausbilden läßt, ist ebenfalls für seine Kunstauffassung sehr charakteristisch und unterscheidet sich durchaus von den auf anderen Schulen geübten Methoden. Sie ist rein kunstgewerblich. Während jene beinahe durchweg mit den Grundfarben beginnen, den Schülern Empfindung und Freude an ungebrochenen Farben vermitteln und sie zur Dekorations- und architektonischen (monumentalen) Malerei hinleiten, während jene das Finden der feinen Nuance an den, nur von besonders Begabten erreichten *Schluß* des Lehrganges stellten, *beginnt Van de Velde gleich mit der Nuance!* Ich gestehe, daß ich bei dieser Wahrnehmung zuerst recht starke Bedenken hatte, doch mußte ich bei näherer Prüfung erkennen, daß Van de Velde auch hierin nur konsequent seinen Grundgedanken *das Selbständigmachen des Temperamentes* entwickelt. Es werden den Schülern fein abgestimmte Blumenarrangements und dergleichen vorgeführt, und sie haben, gewissermaßen mit halbgeschlossenen Augen den Akkord zu erfassen und festzuhalten. Sie setzen die Töne so »gebunden«, so korrespondierend, wie sie sich ihnen im Auge verbanden, leise tastend auf die Fläche, ihren gleichsam rauschartigen Zustand durch die Hand manifestierend. Um die beiden komplemen-

tären Haupttöne gruppieren, mischen sich und zerfließen die Nuancen. Bald bildet sich so die Form, aus dem Kampf und der Bewegung jener Valeurs geboren, und das Farbengefühl stammelt in den ersten Naturlauten des Ornamentes. Es ist klar, daß diese Methode starke Ansprüche an die Nerven der Schüler stellt und auch vom Lehrenden eine hohe Begeisterungsfähigkeit fordert, die sich von jeder Sentimentalität weit, weit entfernt zu halten hat. Auch für diesen Lehrgang besitzt Van de Velde eine Gehilfin von außergewöhnlicher Begabung. Fräulein *Seeligmüller* zeigt eine Art von seelischer Hingabe, die mich an ein Beispiel von Oskar Wilde erinnert: eine kleine Nachtigall preist die Schönheit der angebeteten roten Rose, in süßer Selbstvergessenheit preßt sie die kleine Brust gegen die spitzen Dornen, ihr Herzblut perlt in kleinen Tropfen über die grünen Blätter, aber sie singt und singt ihr schmetterndes Liedlein zum Lobe der Schönheit. — Treue um Treue: Freude ist der Liebe Preis. Auch die Schüler geben, was sie haben. Es ist wunderbar, mit welcher seelischen Energie die verschiedenen Temperamente reagieren! Heiß, stolz, keusch zurückhaltend und heiter. Noch ein anderer Unterschied tritt klar zutage: die getrennten Anlagen der Geschlechter. Bei den weiblichen Schülern die passive Sinnlichkeit des Geschmacks, bei den männlichen Schülern die aktive Formbildung, die innige Verschmelzung der Farbe mit dem mystischen Leben der abstrakten Linie, ein ausgesprochenes Verlangen, klare, geistige Konsequenzen zu ziehen. Die weiblichen Schüler leitet ihre natürliche Veranlagung zur textilen Kunst. Wie von selbst entstehen auf einer quadratischen Teilung der Unterlagen aus den Farbenskizzen die Patronen für Webereien und die Stickmuster. In der textilen Werkstätte, die Fräulein *Börner* seit dem Bestehen der Schule leitet, werden dann technisch einwandfreie Arbeiten nach eigenen Entwürfen ausgeführt. Es gibt in Deutschland wohl keine zweite Kunstgewerbeschule, in der eine so sorgfältig eingerichtete und leistungsfähige Textilklasse existiert. Die männlichen Schüler der Farbenklasse, deren Besuch übrigens für alle Studierenden der Schule obligatorisch ist, finden dagegen an jenem passiven Bestehenlassen des individuell reflektierten Farbenakkordes noch kein Genüge, es drängt sie zur Freiheit, zur beherrschten Form. Sie erstreben den *schöpferischen* Ausgleich der Valeurs, und ihren Farbenstudien fügt sich, wie von selbst, eine Gliederung durch die subjektiv belebte Linie ein. Ihre erreichte, aktive Selbständigkeit tritt in ornamentalen und figuralen Kompositionen für Glasfenster und jede Art kunstgewerblicher Betätigung zutage. Jene ursprüngliche, rein innerliche Lebensäußerung des Temperaments, die Linie, ist nun mit dem rezeptiven Element, dem Farbensehen, zum einheitlichen Schöpfungsakte verschmolzen; eine kunstgewerbliche Umwertung naturalistischer Eindrücke zu »natürlichen« ist restlos vollzogen. ▫


Agnes Peters

▫ *Plastische Studien,* denen sich wieder die männlichen Schüler, als von der Natur zum Formschöpfen besser veranlagt, erfolgreicher widmen, leiten zur Komposition in der dritten Dimension über. Die Linien heben sich und mit ihnen die Flächen, sie graben in die Tiefe, die Breiten- und Höhenverhältnisse wirken mit, und als Resultat des Kampfes und Ausgleiches bietet sich die körperhafte Form dar: entweder als begrenztes Ornament oder als Zweckschöpfung, die von ihrer praktisch-dienenden Aufgabe mitbestimmt wurde. Als Ornament wohl räumlich begrenzt, aber doch noch Selbstzweck; als kunstgewerblich bestimmtes Objekt dagegen einem von außen gegebenen Zweck unterworfen, aber immer noch von der linearen Kraftentfaltung (des subjektiven Temperamentes) auch seine äußere Gestalt empfangend und folgerichtig so verwirklicht, daß es von allen Seiten in guter Silhouette den Kräftefluß und -Ausgleich deutlich zur Schau stellt. Jede Überschneidung und Verkürzung ist also in ihrer Wirkung vorher aufs sorgfältigste bedacht. Das Resultat solcher Komposition ist ein mit dem Rüstzeug Van de Veldescher Ornamentik geschaffener Ausdruck der individuellen Auffassung des Bildners von dem ihm vorgeschriebenen Gebrauchszweck. (Beispiele dieser Art auf den Seiten 232 und 233.) ▫

▫ Zum Teil denkt und schafft auch der *Architekt* so, denn auch der Grundriß eines Hauses ist Ausdruck seiner individuellen Auffassung des gegebenen Gebrauchszweckes, wenn auch hier schon die Wünsche des Bestellers gewichtig mitsprechen. Auch ließe es sich immerhin theoretisch ausdenken, daß der Architekt beim Entwerfen des Grundrisses die, das Kräftespiel und ihren Ausgleich in jener kunstgewerblich-ornamentalen Art ausdrückende, körperhafte Form des Hauses voraus empfände, doch kann man schwerlich an eine befriedigende Verwirklichung solcher Konzeption glauben, weil sich eben beim Bau eines Hauses ganz andere und äußere Gesetze der Mechanik aufdrängen, als etwa bei einer rein plastischen Schöpfung. Das mechanische Tragen, Drücken, Ziehen und Lasten des Materials liegt und bleibt eben *ganz* außerhalb der Person des Schöpfers und ist wieder je nach der Art des gewählten Materials verschieden; ferner kann und darf

es niemals in der individuell konzipierten Form verschwinden oder ihr untergeordnet werden, soll nicht ein ästhetisches Unbehagen des Beschauers entstehen. Mit anderen Worten: Die dynamische Mechanik des Bauwerkes ist nicht allein mit den formbildenden Gesetzen des individuellen Ornamentes zu lösen, sondern sie unterliegt anderen und zwar mathematischen Gesetzen.



Auf die Van de Velde'sche Lehre angewendet hat der schaffende Architekt die Kraft seiner formbildenden Linien und Flächen nicht allein seinem eigenen inneren Temperamente, sondern auch dem, was ich als Baumechanik bezeichnen möchte, zu entnehmen. Erst, wenn er beide gegeneinander abzuwägen, miteinander zu verschmelzen verstanden hat, wird es ihm gelingen, sie in Form und Ornament befriedigend und rhythmisch ausklingen zu lassen. Auf der höchsten Stufe der Van de Veldeschen Lehre, die nun also in der beabsichtigten Architekturklasse gebildet werden soll, hat der Schüler das, was ihm in Bauaufgaben an Erfordernissen des Materials, der Örtlichkeit usw. vorgeschrieben wird, auf seine *Verwertbarkeit als künstlerische Kraftquelle* zu studieren und mit den aus seiner eigenen Persönlichkeit entströmenden Ideen in Einklang zu bringen. Dann wird es ihm gelingen, vermöge seiner eingangs geschilderten besonderen Schulung, die jetzt geeinigte Kraftquelle in den steigenden, fließenden und fallenden Kaskaden der äußeren und inneren Bauform zu veranschaulichen und bis in die letzte Konsequenz das Ornament sich auswirken zu lassen. Es ist selbstverständlich, daß dieser Schritt vom Kunstgewerbe zur Architektur nur wenigen Auserwählten gelingen kann. Die anderen werden beim Kunstgewerbe bleiben, dessen weite Gebiete ihnen durch die systematische Lehre Van de Veldes erschlossen wurden.

Es fehlt hier der Raum, noch näher auf die einzelnen Abteilungen der so zielbewußt geleiteten Anstalt einzugehen; nur die unter Dorfner stehende Buchbinderklasse sei besonders erwähnt, weil sie ausnehmend gute Resultate gezeitigt hat.

Alles in Allem: man kann der Großherzoglichen Kunstgewerbeschule in Weimar und der Kraft der Van de Veldeschen Lehre eine sichere Zukunft prophezeien. FRITZ HELLWAG.

DIE ANWENDUNG DER ENERGIELEHRE AUF KULTURFRAGEN, EINE FORDERUNG DES TAGES

VON DIREKTOR DR. PABST, LEIPZIG

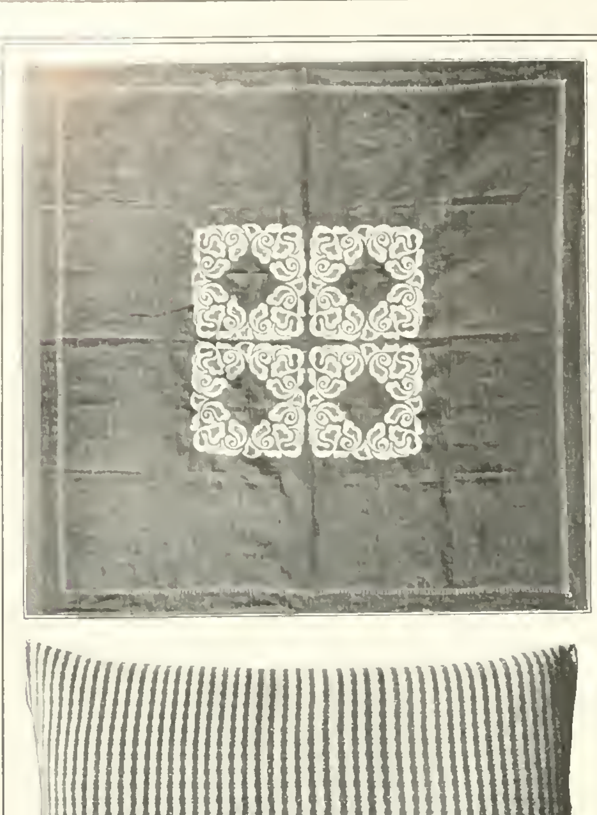
IN Goethes »Maximen und Reflexionen« finden sich die Worte: »Wie kann man sich selbst kennen lernen? Durch Betrachten niemals, wohl aber durch Handeln. Versuche deine Pflicht zu tun und du weißt sogleich, was an dir ist.«

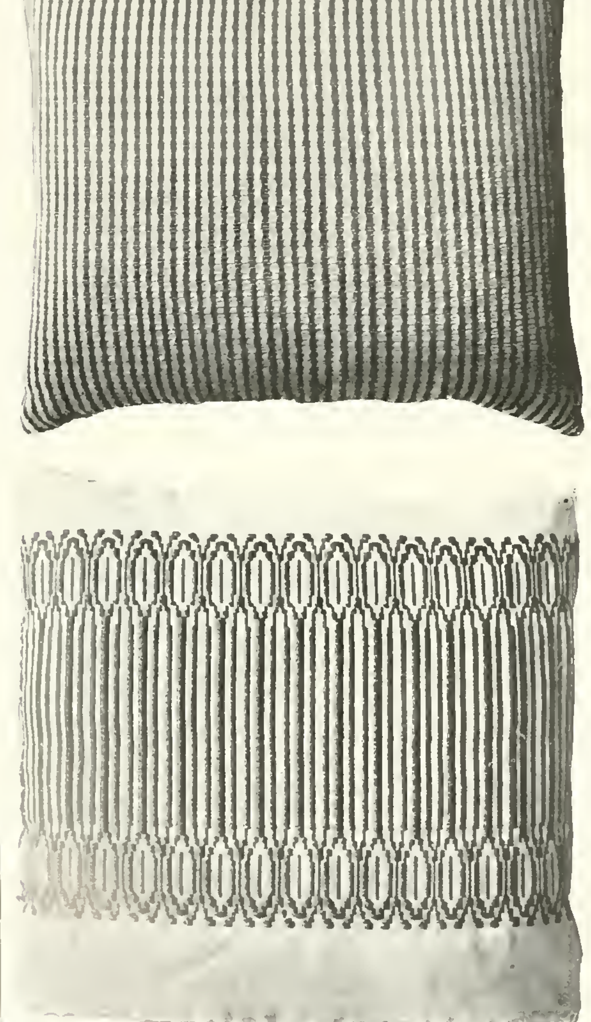
»Was aber ist deine Pflicht? Die Forderung des Tages!«

Diese Worte hat Wilhelm Ostwald, bekannt als einer unserer großen Naturforscher, auf das Titelblatt eines Werkes gesetzt, in dem er Probleme der Wissenschaft und der allgemeinen Kultur behandelt[1]). Er geht dabei davon aus, wie die vorangestellten Worte für ihn in seinen jungen Tagen von folgenschwerer Bedeutung wurden, indem sie seine unklar drängenden Wünsche und Bestrebungen in ein ruhiges Bett leiteten, wo sie sich in bestimmter Richtung betätigen



1) *W. Ostwald*, Die Forderung des Tages. Leipzig, Akademische Verlagsgesellschaft 1910. Preis brosch. 9,30 M.



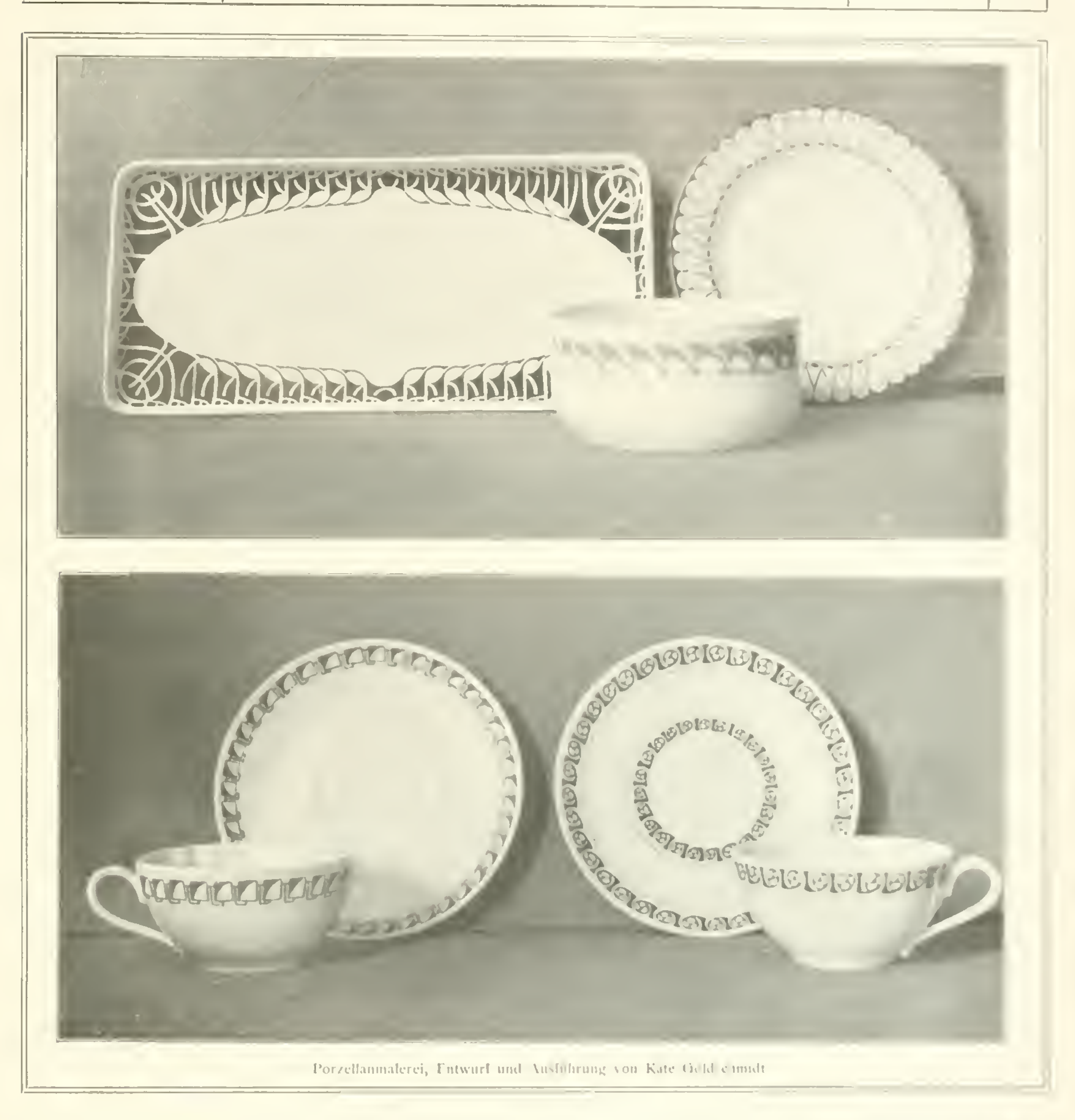


und Segen bringen konnten. Es sind sehr verschiedene Gebiete, auf denen sich der berühmte Naturforscher entsprechend den Forderungen des Tages betätigte, Gebiete, die auf den ersten Blick scheinbar wenig inneren Zusammenhang haben, die aber doch in der Weise, wie sie Ostwald anfaßt, als Forderungen des Tages erscheinen, von denen die eine die andere gleichsam bedingt. ▫

▫ Als Einführung in das große, weite Gedankengebiet des inhaltreichen Buches dienen zunächst einige Aufsätze über das Wesen der energetischen Betrachtungen. Die umfassende Bedeutung des Gesetzes von der Erhaltung der Energie ist schon in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts anerkannt worden und seit jener Zeit hat sich die Überzeugung entwickelt, daß dieses Gesetz die Grundlage der Naturwissenschaft zu bilden habe. Aber die Durchführung dieses Gedankens im einzelnen stieß auf solche Schwierigkeiten, daß in unseren naturwissenschaftlichen Lehrbüchern heute noch keine strenge Darstellung der einzelnen Gesetze und Beziehungen im Sinne jenes Gesetzes zu finden ist. Und noch weniger ist diese Forderung auf anderen Gebieten der Wissenschaft zur Durchführung gekommen. So ist das neunzehnte Jahrhundert zu Ende gegangen, ohne daß seiner größten Entdeckung, nämlich der des Gesetzes von der Erhaltung der Kraft, eine praktische Anerkennung zuteil geworden wäre. Ostwald zwar hat im Jahre 1896 durch seinen Vortrag über »die Überwindung des wissenschaftlichen Materialismus« und weiterhin seit 1902 durch seine Vorlesungen über Naturphilosophie die Bedeutung der Energielehre (Energetik) für die allgemeine Weltauffassung immer weiteren Kreisen nahezubringen gesucht; aber noch sind durchaus nicht alle Philosophen und Naturforscher gewillt, ihm beizustimmen, viele suchen vielmehr immer aufs neue die Energielehre zu widerlegen. ▫

▫ Von hohem Interesse sind die Bemerkungen, die Ostwald über das Verhältnis der Energetik zur Kulturgeschichte macht. Den Beginn der Kultur stellen wir uns vor, indem wir annehmen, daß der Mensch Stufe für Stufe Waffen und Werkzeuge erfunden und angewendet hat, wozu das Tier sich nicht fähig zeigte. Auf diesem Wege machte er zunächst die Energie seiner eigenen Muskeln, sodann die der anderen Menschen (Sklaven), der Tiere, der Pflanzen und zuletzt die anorganischen Energien (Wind, Wasserkräfte, Bodenschätze) seinem Willen und seinen Zwecken untertan. Der Begriff der Energie bedeutet die Beherrschung der Welt, und wenn heute nach den volkswirtschaftlichen Theorien der Besitz des mobilen Kapitals diese Beherrschung in erster Linie zur Folge hat, so beruht dies darauf, daß das Kapital gewissermaßen die konzentrierteste und umwandelungsfähigste Form der Energie darstellt. ▫

TISCHDECKE, GESTICKT, ENTWURF VON ELSE KÜHNERT
KISSEN, HANDWEBEREI, AUSFÜHRUNG: GRETE KNOCHE
KISSEN, HANDWEBEREI, AUSF.: ESTHER VON DEN VELDEN



Porzellanmalerei, Entwurf und Ausführung von Kate Goldschmidt

▫ Von jedem Kulturfortschritt kann man sagen, daß er entweder in einer zweckmäßigeren Umwandlung der eigenen körperlichen Energie oder in der wirtschaftlich vorteilhaften Verwertung fremder Energien besteht. Die erste Stufe in der zweiten Richtung ist wohl die Ausnutzung fremder Menschenkraft gewesen, wobei das bemerkenswerte Moment in der Herrschaft einer höher qualifizierten Energie über niedere Energien liegt. Auf der zweiten Stufe wurden die tierischen Energien in die wirtschaftliche Gestaltung des menschlichen Lebens einbezogen, indem durch das Halten von Haustieren eine neue Technik auftritt, welche sich wesentlich über die Handhabung menschlicher Arbeitskräfte im Sklavenverhältnis erhebt. Man kann in dieser Technik bereits die ersten Anfänge der wissenschaftlichen Tierphysiologie, der physischen Geographie und Klimatologie erkennen und jedenfalls nachweisen, daß Wissenschaft und Wirtschaft sich gegenseitig bedingen, denn die letztere ist nicht ohne Voraussicht und deshalb auch nicht ohne Wissenschaft denkbar. Der Anbau von Früchten, also mit anderen Worten die Ausnutzung pflanzlicher Energie erfordert noch weitergehende Voraussicht, so daß es sich hierbei bereits um eine verhältnismäßig hohe Kulturstufe handelt. Noch mehr gilt dies von der Benutzung des Feuers, also von der regelmäßigen Nutzbarmachung unorganischer Energie, die von allen Völkern der Erde als ein so gewaltiger Fortschritt in

der Kulturentwickelung angesehen wurde, daß man zur Erklärung derselben verschiedene Sagen in der Art der Prometheussage erfand. Besonders hervorzuheben ist die verhältnismäßige Kürze der Zeit, in der man mit einer ausgedehnten und systematischen Nutzbarmachung der unorganischen Energien begonnen hat. Denn wenn auch die Benutzung des Feuers in die graue Urzeit zurückreicht, so hat man doch erst seit wenig mehr als hundert Jahren mit der Einführung der Dampfmaschine eine neue Entwickelungsstufe in dieser Hinsicht angebahnt. Die vielseitige Verwertung der Wasserkräfte ist sogar erst in der neuesten Zeit durch die Elektrotechnik ausführbar geworden. Das wichtigste Problem der Zukunft wird die unmittelbare Verwertung der Sonnenenergie sein, die bisher von den Pflanzen nur sehr unvollkommen verwertet wurde, und dieses Problem wird um so dringender werden, je mehr sich die in der Erde in der Form von Kohlenschätzen aufgehäufte Sonnenenergie bei dem fortwährend gesteigerten Verbrauche ihrem Ende nähert. ▫



Rauchständer, entworfen und ausgeführt von Roland Paris

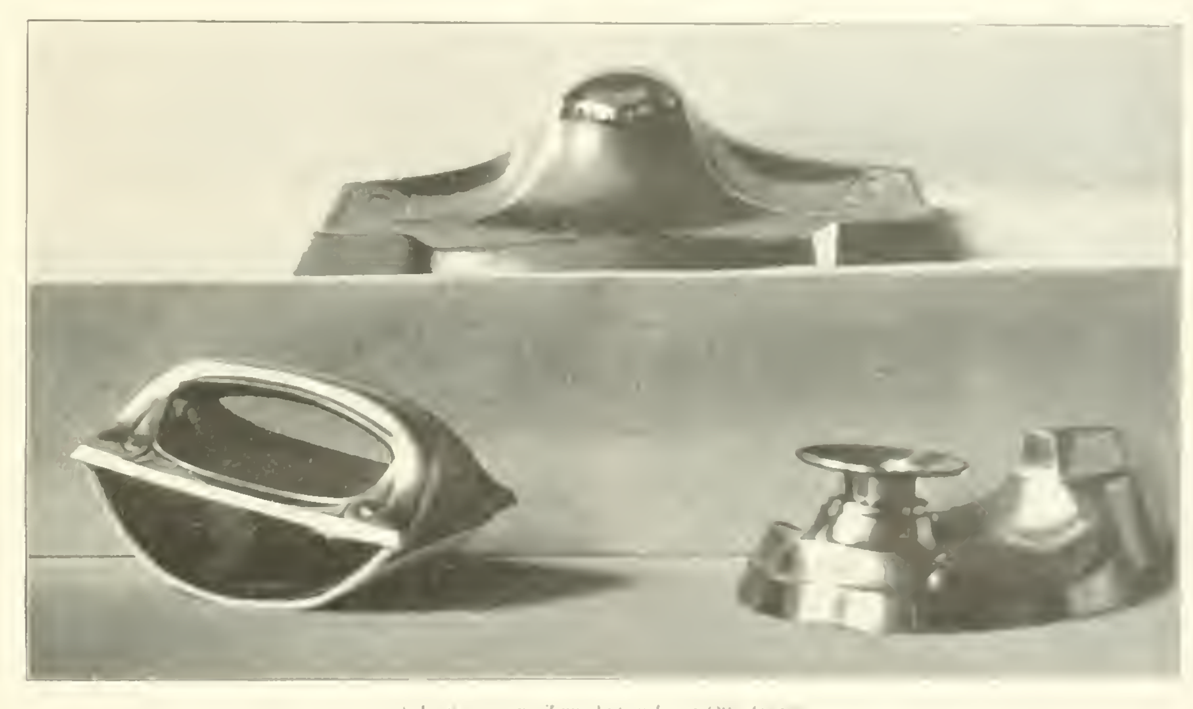
▫ Dies ist in großen Zügen der allgemeine Inhalt der menschlichen Kulturgeschichte, die demgemäß als Geschichte der Technik erscheint. Wir sind gewohnt, die Kulturhöhe eines Volkes oder einer Zeit nach der Menge an Kohle, Eisen und anderen Bodenschätzen zu beurteilen, die zutage gefördert werden. Dies ist indes kein richtiger Maßstab, so lange verschwenderisch mit den Bodenschätzen umgegangen wird. Aus den Kohlen z. B. werden jetzt kaum 12% der chemischen Energie durch die Dampfmaschinen in Arbeit übergeführt, 88% gehen verloren. Würde man das Güteverhältnis bei dieser Energieumwandlung auf das Doppelte steigern, so würde das denselben Erfolg haben, wie eine Verdoppelung der Förderung an Kohle. Wir müssen nun unsere Aufgabe darin suchen, mit einem möglichst geringen Aufwande von natürlicher Energie unsere Kulturbedürfnisse zu befriedigen und jede Verschwendung von Energie zu vermeiden. ▫

▫ Wenn man die Tragweite des Energiegedankens für die Gestaltung der äußeren, der wirtschaftlichen und sozialen Seite der menschlichen Kultur zugesteht, so wird andererseits die Frage aufgeworfen werden können, ob er auch auf Kunst und Wissenschaft angewendet werden darf. Ostwald ist ohne weiteres geneigt, diese Frage zu bejahen. Die Bedingungen gesteigerter geistiger Produktionsfähigkeit sieht er darin, daß dem geistigen Apparate eine genügende Menge freier Energie zur Verfügung steht. Er führt das Beispiel des alternden Goethe an, der sich oft genug über die abnehmende Produktivität der höheren Jahre beklagt hat, wenn er sie mit dem Überschwange seiner Jugend verglich. Auch die höchste Leistung des Genius ist im Grunde genommen nichts als eine Umwandlung von Energie und ihr Wert liegt darin, daß das Produkt auf andere Menschen so einwirkt, daß sie ihrerseits ihren eigenen Energieumsatz verbessern. Das Kunstwerk macht uns höher, freier und glücklicher, und dadurch werden auch unsere eigenen Leistungen höher, freier und für die Gesamtheit wertvoller. Kunstwerke wirken auf das empfängliche Gemüt dadurch, daß sie den Umsatz der vorhandenen Energien steigern, daß sie Mut und Willenskraft beleben und dadurch die Möglichkeit gewähren, Hindernisse zu überwinden. In dieser Wirkung der Kunst sieht Ostwald ihren sozialen Wert und ihre Bedeutung. ▫

▫ Noch viel deutlicher offenbart sich dieser sozialökonomische Wert bei der Wissenschaft. »Eine Wissenschaft um ihrer selbst willen gibt es nicht, sondern die Wissenschaft ist um menschlicher Zwecke willen da.« Wenn man einen derartigen Ausspruch mit Schlagwörtern wie Idealismus und Utilitarismus widerlegen will, so macht man sich einer Verwechselung zwischen egoistischen und sozialen Zielen schuldig. Wer eine Wissenschaft zu persönlichen Zwecken betreibt, dem ist sie die melkende Kuh, von der Schiller spricht, ganz unabhängig davon, welches ihr Gegenstand ist. Nur wer den sozialen Wert einer Wissenschaft begreift und fühlt, indem er sieht, daß sie der Menschheit ihre Lasten erleichtert und



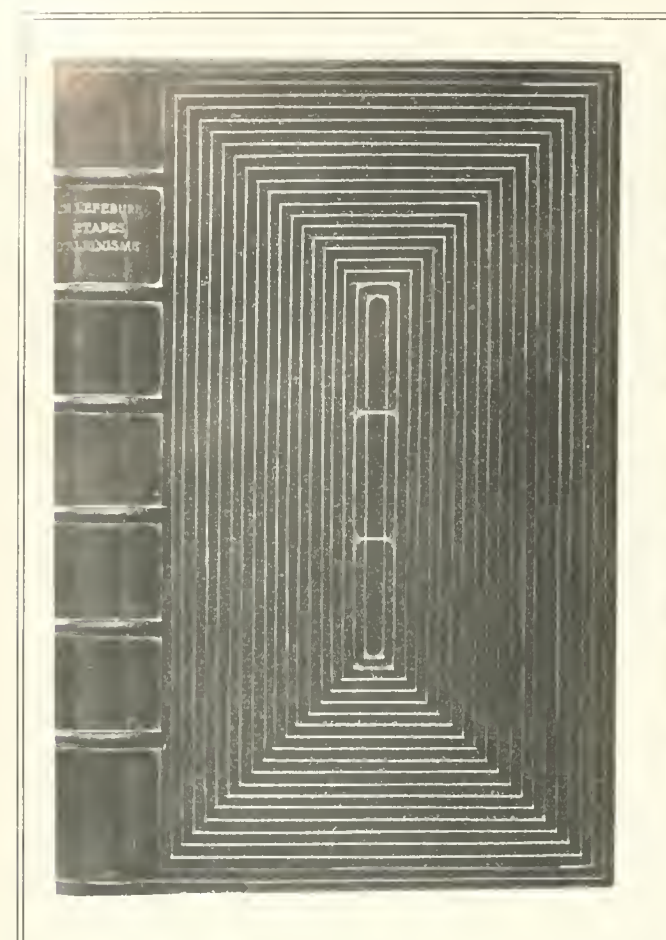
Treibarbeiten. 1. Kupfer, Entwurf und Ausführung von Margret Arends; 2. Messing mit Ebenholz, Ausführung von [illegible]; 3. Neusilber, Entwurf und Ausführung von Eva Ries



Schreibzeug aus Zinn, Entwurf von Otto [illegible]

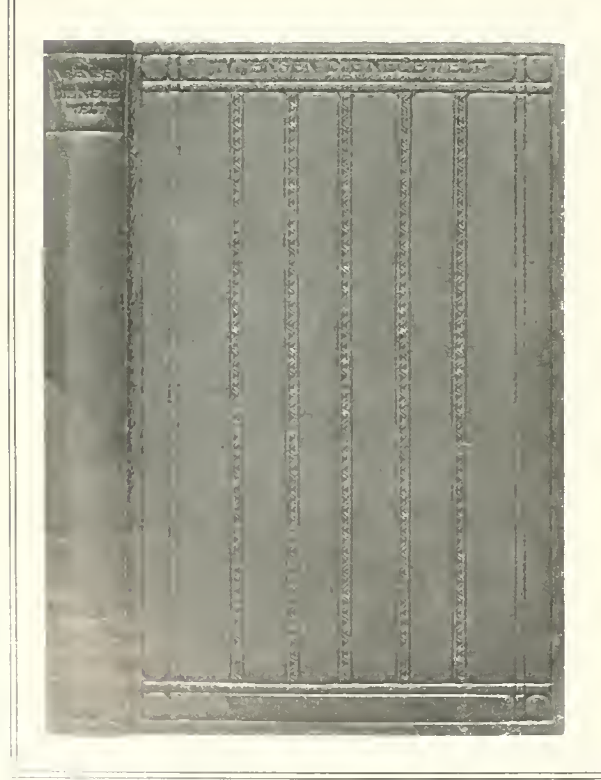
ihre Freuden erhöht, der wird sie mit Begeisterung betreiben können. Idealismus ist demnach nicht Zwecklosigkeit, sondern erhöhtes Bewußtsein des Zweckes menschlichen Handelns. ▫

▫ An die vorhergehenden allgemeinen Betrachtungen schließt sich unmittelbar eine Behandlung des Problems der Erziehung an. Zweck der Erziehung ist die Übertragung unserer Kultur an die nachwachsenden Geschlechter. Wenn wir unter Kultur die Gesamtheit der Werte verstehen, die die Menschheit im Laufe ihrer Entwickelung errungen hat, so umfaßt die vorher gegebene Definition alle Aufgaben, die auf dem Gebiete der Erziehung gestellt werden können. Zunächst handelt es sich um ein zweifaches einer-

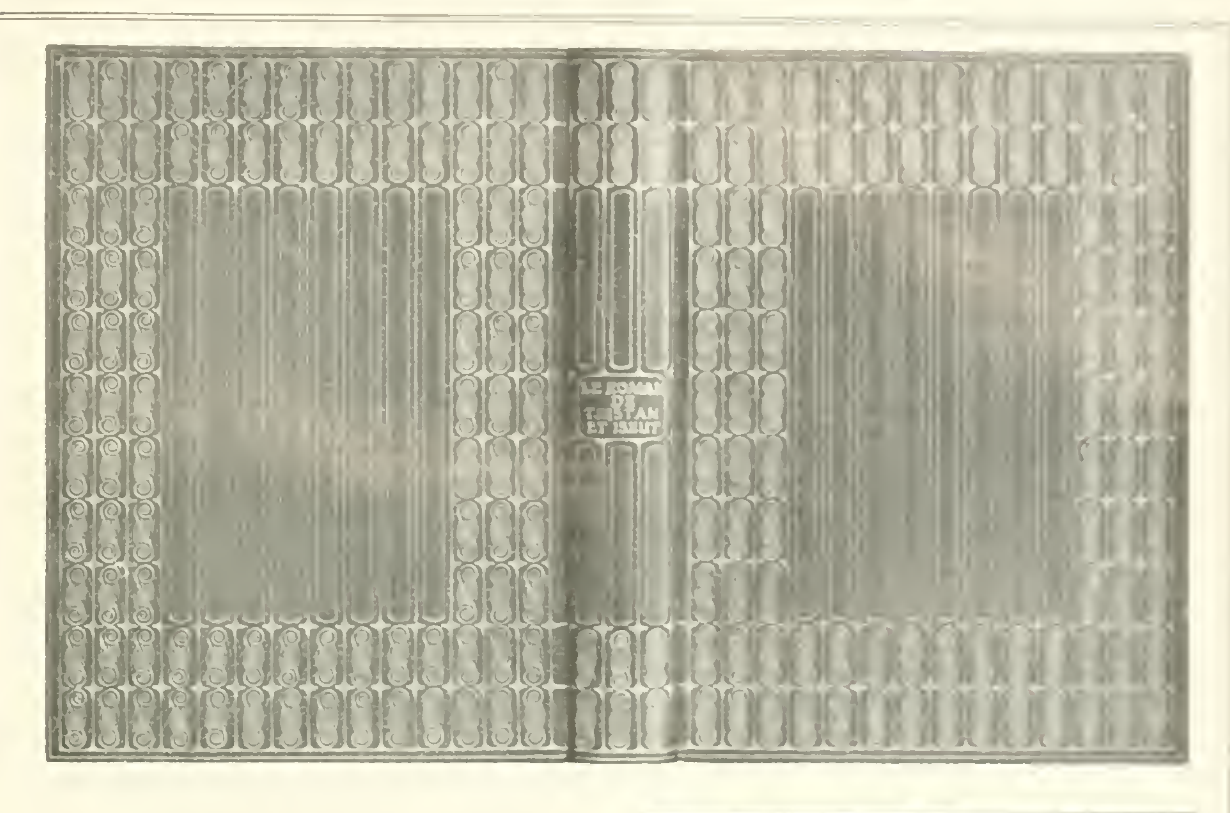




LINKS:
BUCHEINBÄNDE MIT HANDVERGOLDUNG, ENTWURF U. AUSFÜHRUNG: FRAU LAMPE V. GUAITA
RECHTS:
BUCHEINBAND MIT HANDVERGOLDUNG, AUSFÜHRUNG VON MAX THALMANN; BUCHEINBAND MIT BLINDDRUCK, ENTWURF UND AUSFÜHRUNG VON MAX THALMANN

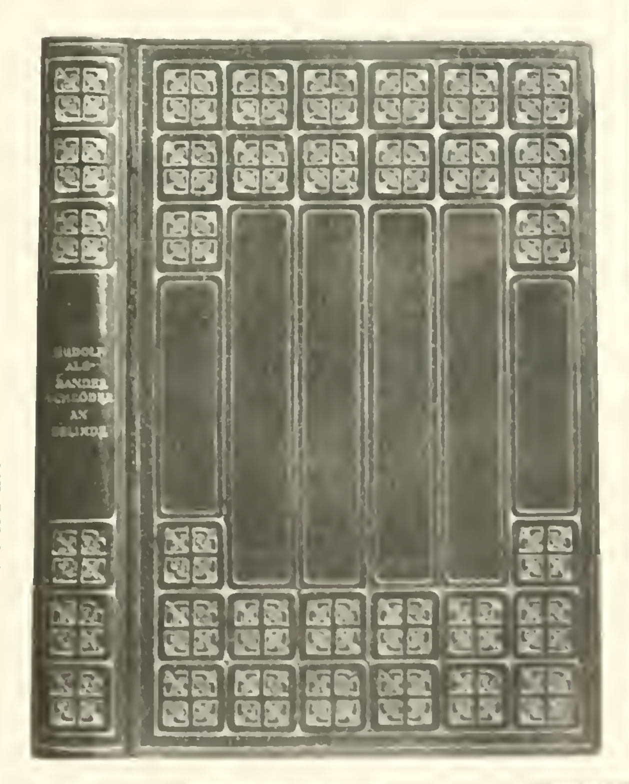


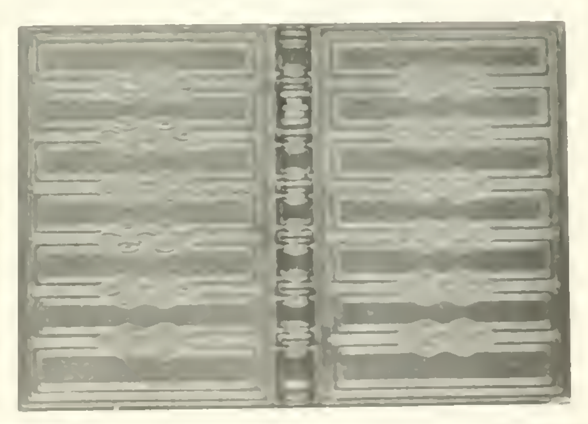




BUCHEINBÄNDE MIT HANDVERGOLDUNG
ENTWURF U. AUSFÜHRUNG: MAX THAHLMANN (OBEN UND RECHTS UNTEN), FRIEDRICH ALBRECHT (LINKS), A. MÖBIUS (RECHTS MITTE)







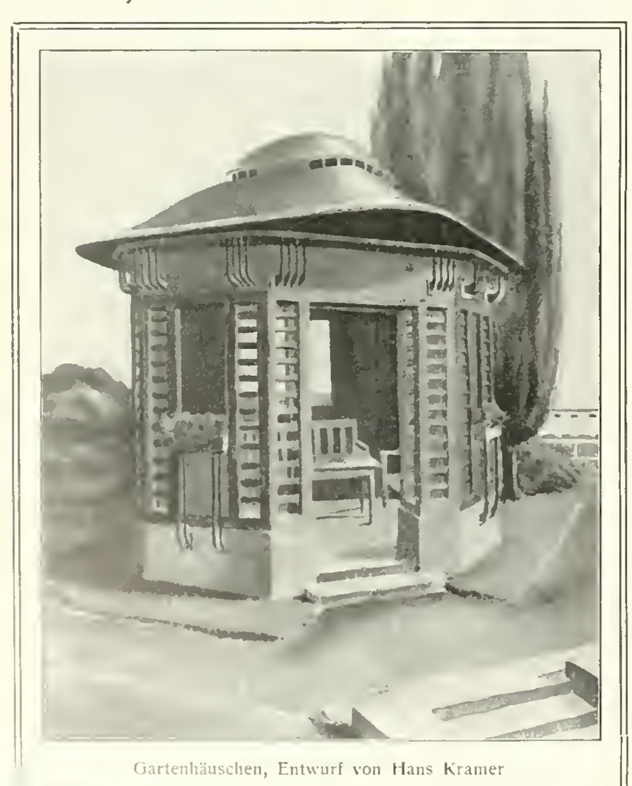
seits sollen die höchsten Kulturwerte übermittelt werden, und andererseits soll diese Übermittelung so einfach wie möglich geschehen, d. h. unter möglichster Vermeidung von Energieverlust. Die erste Aufgabe bezeichnet den eigentlichen Inhalt der Erziehung, und in der zweiten haben wir den Maßstab zur Beurteilung der pädagogischen Methoden, die wir anwenden. Wenn wir die Überzeugung gewinnen, daß die letzteren der Denkweise der modernen Wissenschaft nicht entsprechen, weil sie es nicht verstehen, nutzlose und mit einem großen Energieverluste verbundene Arbeit zu vermeiden, so muß an eine gründliche Umgestaltung des Erziehungswesen herangegangen werden. Es handelt sich hier nicht um uns, um die Erwachsenen, sondern um die Jugend und damit um die Zukunft der Nation und der Menschheit. Wenn demnach irgendwo von einer Forderung des Tages im allgemeinsten und dringendsten Sinne gesprochen werden kann, so ist dies auf dem Gebiete des Erziehungswesens der Fall. Dieses so zu verbessern, daß es der Kritik wissenschaftlichen Denkens standhalten kann, das ist die nächste Forderung des Tages. ▫

KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

AUS DEN VEREINEN

▫ **Brünn.** *Deutsch-mährischer Kunstgewerbebund.* Der vor Jahresfrist ins Leben gerufene Deutsch-mährische Kunstgewerbebund, dem nur aus Mähren gebürtige oder daselbst wirkende Künstler angehören — — so unter anderen der Direktor der k. k. Wiener Kunstgewerbeschule Alfred Roller, der Leiter der Wiener Werkstätte Professor Josef Hoffmann u. v. a. — — hat auf seine mit so großem Beifall aufgenommene I. Ausstellung, die zu Weihnachten im Brünner *Erzherzog-Rainer-Museum für Kunst und Gewerbe* stattfand und allgemeine Überraschung hervorrief, eine Reihe von internen Wettbewerben folgen lassen, die sehr erfreuliche Ergebnisse zeitigten. ▫

▫ **Düsseldorf.** *Zentral-Gewerbe-Verein für Rheinland und Westfalen.* Aus dem Jahresbericht 1910: Das *Museum* ist im Berichtsjahre von 37538 Personen besucht worden. Die Durchsicht der Mappen und die Beseitigung der veralteten Blätter in der Vorbildersammlung ist nunmehr zu Ende geführt. Ausgeschieden wurden 8255 Blätter. Die *Vorbildersammlung* selbst wurde durch Erwerbungen vermehrt; die letzte eingetragene Nummer ist 39502. Dem Verein deutscher Eisenhüttenleute sind die Patentschriften und die technischen Zeitschriften und Bibliothekswerke überwiesen worden. Die *Bibliothek und Vorbildersammlung* wurde im abgelaufenen Vereinsjahr von 11501 Personen besucht. An 994 Personen und Vereine wurden 2470 kunstgewerbliche Gegenstände, 1174 Bücher und 5790 Vorlageblätter im Gesamtwert von 175143 Mk. verliehen. In der *Gipsgießerei* wurden neue Abformungen nicht vorgenommen. Von vorhandenen Abgüssen wurden viele an die Kunstgewerbeschule zu Berlin, die bei den Arbeiten im Schlosse in Marienburg benutzt werden, an die Fachschule für Handwerk und Industrie zu Düsseldorf, an die Handwerker- und Kunstgewerbeschule der Stadt Köln sowie an Handwerker und Kunsthandwerker abgegeben. Der Besuch des Kunstgewerbe-Museums von auswärtigen Vereinen, von Dusseldorfer und auswärtigen Schulen, von besonderen Handwerker-Gruppen (Schreiner, Schlosser, Dekorationsmaler) hat sehr zugenommen. Wünsche von Ausstellungsleitungen außerhalb des Vereinsgebiets wegen *leihweiser Überlassung* von Museumsgegenständen sind nur in fünf Fällen berücksichtigt worden. Im Juli vorigen Jahres hat der Verein der Landesgewerbeanstalt zu Regensburg, die eine Filiale des Bayrischen Gewerbemuseums in Nürnberg ist, 32 Dubletten orientalischer Bucheinbände für einen Fachkursus überlassen, der gelegentlich der Regensburger Ausstellung von einem Düsseldorfer Fachlehrer abgehalten wurde. Von Mai bis Oktober haben 25 der schönsten orientalischen Gegenstände sich in München auf der Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst befunden. Dem Landesgewerbemuseum in Stuttgart wurden 25 ältere Perlarbeiten überlassen, weil es sich um eine erstmalige Vorführung eines Spezialgebietes handelte. Dem Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig wurden Beiträge zur Spitzen-Ausstellung geschickt. Im März dieses Jahres wurde dem Wunsche des Vorsitzenden der historischen Abteilung der Internationalen Hygiene-Ausstellung in Dresden durch Sendung von 32 Gegenständen und einer namhaften Zahl von Bibliothekswerken und Blättern entsprochen. Über die *Auktionskataloge* war am 1. Juli das Verzeichnis der Nummern 1 bis 1000 ausgegeben und an die verschiedenen Auktionsfirmen mit der Bitte um Ergänzung geschickt worden. Innerhalb des Verwaltungsjahres sind bereits 567 meist illustrierte Auktionskataloge von deutschen Firmen geschenkweise zugegangen.



Gartenhäuschen, Entwurf von Hans Kramer



Aus einem Speisezimmer. Entwurf von Hans Kramer

Sobald es gelungen sein wird, eine angemessene Zahl illustrierter Kataloge aus dem Auslande zu gewinnen, wird die zweite Auflage herausgegeben werden. Direktor Frauberger teilte dazu noch mit, daß er auf einer Reise in Paris eine Reihe ausländischer Kataloge erworben habe, die meist illustriert seien und einem Wert von 2000 Mk. entsprächen. Auf einer nochmaligen Reise nach Paris hoffe er noch eine Reihe solcher Kataloge zu erwerben. ▫

▫ Der *Voranschlag der Rechnung* für das Verwaltungsjahr 1912 schließt wie in den beiden Vorjahren in Einnahmen und Ausgaben mit 63000 Mk. Unter den Einnahmen finden sich als Beiträge der Staatsregierung 15000 Mk., der Rheinprovinz 12500 Mk., der Provinz Westfalen 4000 Mk., der Stadt Düsseldorf 10000 Mk. und der Mitglieder 20000 Mk. Der Abschluß der *Vermögensrechnung* für 1910 weist in Aktiven und Passiven 1547376 Mk. auf. In den *Verwaltungsrat* wurden der Oberpräsident der Provinz Westfalen, Prinz von Ratibor und Corvey, und Oberbürgermeister Dr. Oehler-Düsseldorf neugewählt. Oberbürgermeister Marx, dem der Vorsitzende warmen Dank für seine vielseitige Förderung und Unterstützung des Vereins aussprach, ist durch seinen Rücktritt von der Leitung der Stadt Düsseldorf auch als stellvertretender Vorsitzender im Vorstand des Zentral-Gewerbevereins ausgeschieden. Er bleibt aber dem Verein als Mitglied des Verwaltungsrats erhalten. Zum stellvertretenden Vorsitzenden im Vorstand wurde Oberbürgermeister Dr. Oehler berufen. ▫

▫ **Kaiserslautern.** In dem Bemühen, dem Gewerbe und dem allgemeinen Publikum der Pfalz bei den Bestrebungen nach Hebung und Veredlung des Geschmacks intensiver als seither dienen zu können, hat der Verwaltungsrat des *Pfälzischen Gewerbemuseums* die Stelle eines Vorstandes der *kunstgewerblichen Abteilung* des Institutes neu geschaffen, welche Stelle durch Herrn Kunstmaler Hans *Dietrich*, bisher Assistent an der Kgl. Kunstgewerbeschule Stuttgart, besetzt wurde. ▫

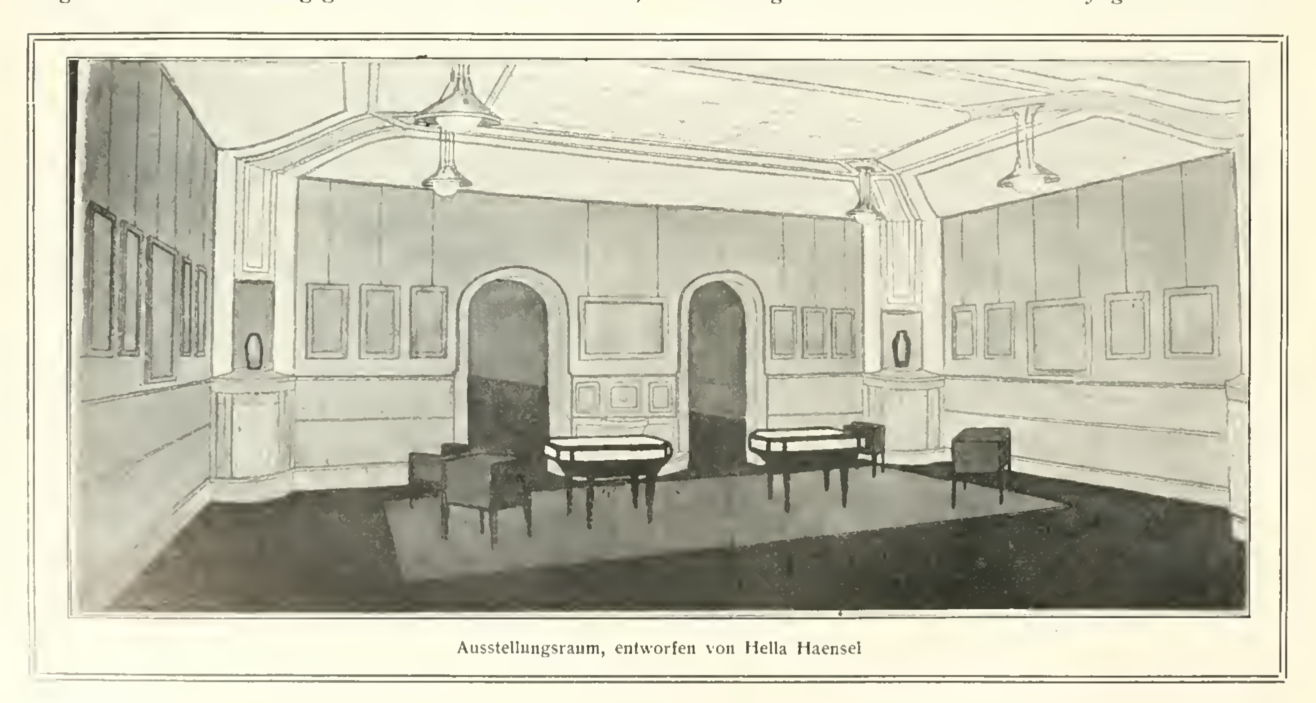
▫ **Karlsruhe i. B.** *Badischer Kunstgewerbeverein.* Der Verein feierte in diesem Jahre sein *25jähriges Bestehen*, zu dem ihm von allen Seiten Beglückwünschungen zugegangen sind. Der Verein zählte am Schlusse des abgelaufenen Jahres 539 Mitglieder, 250 in Karlsruhe, 289 auswärtige, 38 weniger als im Vorjahre. Die Hauptaufgabe des Vereins im abgelaufenen Jahre bestand in der Durchführung der auf der vorjährigen Generalversammlung beschlossenen *Volkskunst-Ausstellung*, über deren Ergebnisse der Vorsitzende eingehend berichtete. Sie bedeutete vor allem einen Erfolg in idealer Hinsicht, indem weitere Kreise auf die Erzeugnisse unserer heimischen Volkskunst aufmerksam gemacht wurden und dieselbe schätzen und würdigen lernten. Wenn der finanzielle Erfolg dagegen zurückstehe und die Kosten der Veranstaltung durch die Einnahmen nicht völlig gedeckt worden seien, so liege der Grund darin, daß der Hin- und Rücktransport der zahlreichen Gegenstände vollständig vom Unternehmen getragen worden sei. Die Ausstellung wurde von über 11000 Personen besucht und von den ausgestellten Gegenständen sind für etwa 7000 Mark verkauft worden, außerdem hat die Ausstellung anregend auf den Vertrieb der heimischen



Musikzimmer, entworfen von Thilo Schoder

Bauerntöpfereien, Spanflechtarbeiten und Holzschnitzereien des Schwarzwaldes eingewirkt. Die Einnahmen betrugen rund 5914 Mark, die Ausgaben 5873 Mark, der Vermögensbestand gegenwärtig 13194 Mark. Die Zinsen der Silberlotterie sind auch im Berichtsjahre zum Ankauf von Werken badischer Künstler verwendet worden. Bei der Wahl von Vorstandsmitgliedern wurde an Stelle des bisherigen zweiten Vorsitzenden, Professor *F. S. Meyer*, der nach 25jähriger verdienstvoller Tätigkeit aus dem Vorstande ausschied, Herr Architekt Vittali und als weitere Vorstandsmitglieder für vier satzungsgemäß ausscheidende Herren, welche teilweise, wie Herr Geh. Kommerzienrat Kölle und Herr Hofuhrmacher Pecher dem Vorstand ebenfalls seit seiner Gründung angehört hatten und daher eine Wiederwahl ablehnten, die Herren Fabrikant Karl Himmelheber, Maler Alfred Kusche, Schlossermeister Lang und Kaufmann C. F. Otto Müller gewählt. ▫

▫ **Leipzig.** *Leipziger Kunstgewerbeverein.* Am Jahresschlusse hatte der Verein 534 Mitglieder, darunter 4 Ehrenmitglieder und 7 immerwährende Mitglieder. — Bei der Errichtung des *städtischen Fonds zur Pflege der heimischen*



Ausstellungsraum, entworfen von Hella Haensel



Teeraum, entworfen von Grete Knoche

Kunst im Jahre 1909 war dem Kunstgewerbeverein die Befugnis eingeräumt worden, dem Rate bezw. dem mit der Verwaltung des Fonds betrauten gemischten Ausschuß für das Kunstgewerbemuseum Vorschläge über die Verwendung der Mittel zu machen. Von diesem Rechte machte der Verein Gebrauch. Er stellte eine Reihe beachtenswerter Aufgaben für die künstlerische Einrichtung und Ausschmückung öffentlicher Gebäude und Plätze zusammen. Von den zur Verfügung stehenden Mitteln wurde für das Museum ein Sofa mit reich geschnitztem Rahmenwerk im Louis XVI.-Stil aus dem Münchner Kunsthandel erworben. — Zur *Förderung des heimischen Kunsthandwerks ladet der Kunstgewerbeverein* zu einer im November und Dezember 1911 stattfindenden *Verkaufs-Ausstellung* von kunstgewerblichen Arbeiten der Holz- und Metallgewerbe *im Städtischen Kunstgewerbemuseum* ein. An der Ausstellung können sich alle in Leipzig ansässigen, auf diesen Gebieten tätigen Künstler und Handwerker *ohne Rücksicht auf die Zugehörigkeit zum Verein* beteiligen. Es sind somit die Vertreter der Tischlerei, der Drechslerei wie der Schnitzerei, Vertreter der Goldschmiede und Gürtler, des Eisen- und Kupferschmiedehandwerks und der Gießtechniken zugelassen. Verlangt werden Gegenstände, deren Verkaufspreise zwischen 300 und 10 Mark schwanken. Sie sind für eine gute bürgerliche Einrichtung gedacht und sollen sich durch Zweckmäßigkeit, geschmackvolle Form und gute technische Arbeit auszeichnen. Zur Bedingung wird gemacht, daß der Einsender die Gegenstände selbst gefertigt hat, und daß er sich einer Aufnahme-Jury unterwirft, die besteht aus Mitgliedern der beteiligten Innungen und dem Vorstand des Kunstgewerbevereins. Im Falle einer Nachbestellung sind die Verfertiger verpflichtet, die Gegenstände zum gleichen Preise zu liefern, mit dem sie auf der Ausstellung ausgezeichnet sind. Zur Ausstellung besonders geeignet erscheinen Metallarbeiten und Holzarbeiten, von jenen im Werte von 100 bis 300 Mark: Kronleuchter, Dielenlaternen, von 50 bis 100 Mark: Vorsatzgitter, Gürtelschließen, Wandbrunnen u. a. m., von 30 bis 50 Mark: Wandleuchter mit Blaker, Tischglocken, Schmuckkasten, Bowle, Untersatz dazu, von 10 bis 30 Mark: Tür- und Schlüsselschilder, Tischleuchter, Visitenkartenschalen, Streichholzständer, Briefkästen. Von diesen im Werte von 10 bis 300 Mark: Vitrinen, Anrichten, Nähschreibtische, Dielenstanduhren, von 50 bis 100 Mark: Spieltische, Garderobenständer, Elfenbeinserviettenringe, von 30 bis 50 Mark: Briefkästen, Bonbonnieren, Schlüssel- und Zigarrenschränkchen, Bücherständer, Wandkonsolen, Schachspiele, von 10 bis 300 Mark: Photographierahmen, Spazierstöcke, Falzbeine, Zigarrenspitzen, Dosen. Der Kunstgewerbeverein beabsichtigt bei hinreichender Beteiligung an der Ausstellung, eine Anzahl Arbeiten *anzukaufen*. Die Einsendung der Gegenstände hat bis 1. November kostenlos an das Kunstgewerbemuseum zu geschehen. Jeder Gegenstand ist mit dem Namen des Verfertigers und dem Verkaufspreise zu versehen. ◦

◦ **Magdeburg.** *Kunstgewerbeverein.* Das neue Ausstellungsgebäude in der Brandenburger Straße wird einen starken Anziehungspunkt für die Zukunft bilden. Dem Magdeburger Kunstgewerbe wird hier ausreichende Gelegenheit geboten werden, seine Erzeugnisse der breiten Öffentlichkeit vorzuführen. Im Oktober d. J. werden in der *Er[illegible]ausstellung* von Magdeburger Architekten und Firmen eine Reihe von *wohlfeilen und [illegible] Zimmereinrichtungen* für den mittleren Bürgerstand gezeigt werden. Diese Zimmer sollen den Preis von je 800—1000 Mark (die Küche

250 Mark) nicht überschreiten und auch den weniger Bemittelten Gelegenheit bieten, moderne und praktische Wohnungseinrichtungen kennen zu lernen. Gleichsam als Einführung in den Gedanken dieser Ausstellung hielt kürzlich Professor Dr. Volbehr einen von zahlreichen Lichtbildern begleiteten Vortrag über »Wohlfeile und geschmackvolle Möbel«. — Vorteile, die der Verein zurzeit seinen Mitgliedern bietet, sind: freien Eintritt in die Ausstellungen des Kunstvereins, der Bezug des »Kunstgewerbeblattes«, die Magdeburger Nummer der Zeitschrift »Deutschland« und eine Verlosung von etwa 30 trefflichen kunstgewerblichen Arbeiten, die auf den Ausstellungen angekauft waren. Zwei Diskussionsabende für die Mitglieder fanden im letzten Berichtsjahre statt. Dr. Schmidt sprach über »Fayencen und Majolika«, Herr Rehberg über »Moderne Wohnungsbeleuchtung«. An beide Vorträge schlossen sich anregende Diskussionen. Öffentliche Vorträge fanden fünf statt. Dr. Schmidt sprach über »Park und Garten mit Berücksichtigung Magdeburgs«, Dr. Wolff-Halle über »Geschichtliche Entwicklung der ästhetischen Kultur«, Prof. Lehnert-Berlin über »Deutsche Goldwarenindustrie«, Prof. Loubier-Berlin über »Neue deutsche Buchkunst« und Dr. Hamann-Steglitz über »Ästhetik der Landschaft«. ▫

▫ **Oldenburg.** *Kunstgewerbeverein.* Dr. Raspe erstattete kürzlich den Jahresbericht und sprach namentlich über seine Neuaufstellung des Kunstgewerbemuseums. Die vielen Museumsschätze sind jetzt zimmerweise geordnet und in historischen Zusammenhängen aufgestellt, bezeichnet und katalogisiert. Infolgedessen ist der Besuch viel stärker geworden. Es fehlt immer noch an Mitteln, der Ausfuhr besonders kirchlicher Kunstschätze wirksam zu begegnen. Im letzten Jahre betrugen Einnahmen und Ausgaben 30000 M., der Voranschlag beläuft sich auf 23000 M., wobei nur die unverhältnismäßig kleine Summe von 2000 M. für Ankäufe übrig bleibt. Es ist ein Museumsverein im Entstehen begriffen, der besonders für die Bereicherung des Museums wirken will. In den Vorstand wurde neu- resp. wiedergewählt: Oberkammerherr v. Bothmer, Baurat Rauchhold, Oberbaurat Schmitt, Direktor Gericke-Delmenhorst, Stadtbaurat Novack, Fabrikant Boschen, Schneidermeister Neubert und Fabrikant Schenk. — Der Vorsitzende, 1. Staatsanwalt Riesebieter erklärte, es würde bei der heutigen Bedeutung des Kunsthandwerks wünschenswert sein, wenn der Verein seine Kräfte mehr als bisher der modernen Kunst zu widmen imstande wäre. Das aber würde am ehesten geschehen können, wenn die seinerzeit einstimmig beschlossene Erstrebung der im Interesse des ganzen Landes liegenden *Verstaatlichung der Sammlung* erreicht und so der Verein der Sorge für das Museum selbst überhoben werden würde. Der Vorsitzende betonte dann noch besonders, daß die Großherzogliche Staatsregierung und der Landtag im Laufe des letzten Winters ein Kunstschutzgesetz geschaffen haben, dessen Inkrafttreten nahe bevorstehe. Das Gesetz, welches sich an das Hessische Kunstschutzgesetz anlehnt, aber zum Teil viel eingreifender ist, werde der Entwicklung unseres Heimatbildes in künstlerischer Hinsicht, der Erhaltung und der Verhütung weiterer Ausfuhr heimischer Kunstschätze gute Dienste leisten. ▫

▫ **Pforzheim.** *Kunstgewerbeverein.* Im kommenden Herbst wird eine für die Pforzheimer Industrie bedeutsame Feier sich vollziehen: Die *Einweihung des neuen Kunstgewerbeschulgebäudes*, und im Anschluß daran die Eröffnung der Räume, welche die Stadtgemeinde für die Zwecke des Kunstgewerbevereins an die Kunstgewerbeschule hat anbauen lassen. Der Verwaltungsausschuß des Kunstgewerbevereins hat folgenden Plan gefaßt: Das *Schmuck- und Edelmetall-Museum* des Vereins wird neu aufgestellt, und zwar so, daß alles, was von Pforzheimer Erzeugnissen darin enthalten ist, in chronologischer Reihenfolge für sich angeordnet wird. Damit wird eine Geschichte der Pforzheimer Schmuckindustrie, von den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts an, bis zur Jetztzeit gegeben werden können. Wo noch Lücken sind, hofft sie der Verein durch Zuwendungen hiesiger Fabrikanten, in deren Besitz sicher da und dort noch gute alte Stücke sind, ausfüllen zu können. Daran soll sich eine *Ausstellung moderner Fabrikationsware* anschließen, die für eine Dauer von 8—10 Tagen berechnet ist. ▫

AUSSTELLUNGEN

▫ **Hamburg.** Die in unserer vorigen Nummer erwähnte von dem Kunstgewerbeverein mit Unterstützung der Detaillistenkammer vorbereitete *Ausstellung für Schaufenster- und Ladenbedarf* ist aus geschäftlichen Rücksichten *verschoben* worden. Sie soll nunmehr am 1. Februar 1912 im Museum für Kunst und Gewerbe mittags 12 Uhr eröffnet und am 3. März 1912 geschlossen werden. ▫

An die Leser des Kunstgewerbeblattes

Redaktion und Verlag haben die Freude, mitteilen zu können, daß der **Verein für Deutsches Kunstgewerbe zu Berlin,** der unsere Zeitschrift früher viele Jahre lang als sein Vereinsorgan gehalten, dann aber eine eigene Zeitschrift für sich allein begründet hatte, zu unserem Kunstgewerbeblatte zurückgekehrt ist und sich dem Kreise der anderen Kunstgewerbevereine durch Bezug unserer Zeitschrift wieder angeschlossen hat. Nachdem schon vor einiger Zeit der **Württembergische Kunstgewerbeverein** seine eigene Zeitschrift aufgegeben und sich unseren gemeinsamen Bestrebungen angeschlossen hat, begrüßen wir den bedeutenden Zuwachs durch den Berliner Verein. Damit hat das Kunstgewerbeblatt einen Abonnentenkreis von rund **zehntausend Mitgliedern** erreicht.

Redaktion und Verlag des Kunstgewerbeblattes.

Für die Redaktion des Kunstgewerbeblattes verantwortlich: FRITZ HELLWAG, Berlin-Zehlendorf
Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig. — Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H. in Leipzig





